Lessings Laokoon.



Jul. Wolf sculp. Leipzig.

Lessings Laokoon.

Für den weiteren Kreis der Gebildeten

und

die oberste Stufe höherer Lehranstalten

bearbeitet und erläutert

von

Dr. W. Cosack,

[illegible]

[illegible]
[illegible] widerspreche.
(Gervinus.)

[illegible]

[illegible]

Berlin, [illegible]
Haude- und Spenersche Buchhandlung.
(F. Weidling.)
Dessauer [illegible]



Ad. Wolf sculp. Leipzig

Lessings Laokoon.

Für den weiteren Kreis der Gebildeten

und

die oberste Stufe höherer Lehranstalten

bearbeitet und erläutert

von

Dr. W. Cosack,
Stadtschulrat in Danzig.

Ich glaube warnen zu müssen, daß man
Lessing je leichtsinnig widerspreche.
(Gervinus.)

Mit einer Abbildung der Marmorgruppe, Einleitung und Namenregister.

Dritte mehrfach verbesserte Auflage.

Berlin, 1882.
Haude- und Spenersche Buchhandlung.
(F. Weidling.)
Dessauer Straße 34a.

Gedruckt bei Julius Sittenfeld in Berlin.

Vorwort des Herausgebers zur dritten Auflage.

Als ich im Herbst 1868 zum ersten Male meine Bearbeitung des Laokoon der Oeffentlichkeit übergab, sprach ich unverhohlen die Befürchtung aus, daß gelehrte Leute mir den Vorwurf machen würden: „ich hätte ein Meisterwerk verstümmelt, ich hätte es seines gelehrten Schmuckes beraubt, ich hätte ihm die klassische Form genommen und es in bedenklicher Weise modernisiert, mit einem Worte, ich hätte die Treue gegen den Verfasser und damit die ihm gebührende Pietät verletzt!"

Dieser Vorwurf ist allerdings nicht ausgeblieben, er ist vielmehr teils mit vornehm-gelehrtem Achselzucken, teils in unverständlich gehässiger Form gegen mich erhoben worden. Als beste Antwort auf solche Bedenken und auf solches Gebahren erscheint heute die nötig gewordene **dritte** Auflage meiner Laokoon-Bearbeitung! — Bei Herstellung derselben habe ich selbstredend, so weit ich irgend konnte, die verbessernde Hand angelegt und alles dasjenige sorgfältig benutzt, was inzwischen für die Erklärung des Lessingschen Laokoon gethan ist; ja ich freue mich, daß meinem bescheidenen Büchlein, das ohne jegliche Vorarbeit entstand, wissenschaftlich hochbedeutende Arbeiten gefolgt sind.[1])

---

[1]) Ich nenne vorzugsweise Blümners kritische Ausgabe mit umfassendem Com-

Meinen ursprünglichen Plan aber habe ich trotzdem in keiner Weise geändert!

Ich habe nach wie vor die gelehrten Anmerkungen und Exkurse zum allergrößten Teil weggelassen, weil sie eben für die Hauptsache unwesentlich sind, und weil Lessing selbst (Seite 7) sagt, daß diese kleinen Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte weniger zu seiner Absicht beitragen und nur dastehen, weil er ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen konnte.[1] Ich habe ferner alle in fremden Sprachen angeführten Citate, Dichtungen 2c. in deutscher Uebersetzung wiedergegeben und glaube, daß auch dies Verfahren den eigentlichen Lessing nicht tangiert und höchstens von den betreffenden griechischen, römischen, italienischen, französischen, englischen Schriftstellern bemängelt werden könnte. Ich habe endlich, übrigens nach dem Vorgange neuerer Abdrücke, unsere gegenwärtig in die Schulen eingeführte und auch sonst sich immer mehr bahnbrechende Orthographie auf Lessings Schrift übertragen, weil ich einerseits damit auch nur unwesentliche Veränderungen vornahm und andererseits dem nun einmal angeregten Zeitbedürfnisse entsprechen zu müssen glaubte.

Bei diesem ganzen Verfahren aber hat mich von Anfang an gerade das Gegenteil von dem geleitet, was Einzelne mir

---

mentar und bedaure nur, daß mir die zweite Auflage (Berlin 1880) leider so spät zuging, daß ich ihr für meinen bereits im Drucke vorgeschrittenen Laokoon nicht die gebührende Beachtung schenken konnte. — Ferner erwähne ich die im Hempelschen Verlage erschienene Ausgabe (Lessings Werke, Theil VI.), deren Anhang (Materialien, Entwürfe und Notizen aus Lessings handschriftlichem Nachlaß) eine bedeutende Bereicherung der Lessing-Litteratur bilden; ebenso den von R. Gosche (Berlin 1876, G. Grotesche Verlagsbuchhandlung) herausgegebenen Laokoon.

[1]) Erklärt Lessing doch sogar in seinem 38. antiquarischen Briefe, an den Borghesischen Fechter anknüpfend: „In der künftigen Ausgabe des Laokoon fällt der ganze Abschnitt, der ihn betrifft, weg, sowie mehrere antiquarische Auswüchse, auf die ich ärgerlich bin, weil sie so mancher tiefgelehrte Kunstrichter für das Hauptwerk des Buches gehalten hat.

vorgeworfen haben. In hoher Begeisterung für Lessing, voll von jener Pietät für ihn, die mich das Motto zu meiner Arbeit wählen ließ, bedauerte ich, daß das Häuflein Derjenigen, die seinen Laokoon lesen und benutzen, verhältnismäßig gering ist; daß selbst die Künstler und Kunstfreunde, für die das Werk recht eigentlich geschrieben ist, so wenig Notiz von ihm nehmen, daß in manchem ihrer Werke und Urteile jenes A-B-C verletzt wird, welches seit Lessings Laokoon in Bezug auf das Schöne Jedem geläufig sein sollte. Da glaubte ich gerade das Lessing-Studium und die Lessing-Kenntnis zu fördern, wenn ich seinem Werke, das ja ohnehin für den Gelehrten in unveränderter Gestalt, unangetastet bestehen bleibt — das gelehrte Aussehn nahm und es somit zu einem Gemeingut aller Gebildeten machte.

Und neben den schon Gebildeten dachte ich an die bildungsbedürftige Jugend. Mir war längst die Lektüre des Laokoon auf der obersten Stufe höherer Lehranstalten als ein Bedürfnis erschienen und ich begrüßte mit Freuden die warmen, tiefeingehenden Worte der Empfehlung, welche ein tüchtiger Pädagog in Bezug auf diesen Gegenstand geschrieben hatte,[1]) aber ich kannte aus Erfahrung die Schwierigkeiten, welche sich einer solchen Lektüre entgegenstellen. Nun habe ich versucht, dieselben wegzuräumen, Lehrern und Lernenden alle nur möglichen Aufschlüsse zu geben, ohne doch im Geringsten der selbstständigen Auffassung des Stoffes vorzugreifen und dadurch jenes formal bildende Element abzuschwächen, um deswillen ich die Lektüre des Laokoon in der Schule auf das Angelegentlichste empfehle!

Und somit hoffe ich, dem unsterblichen Werke, an dem nach Herders Ausspruche die drei Huldgöttinnen unter den mensch-

---

[1]) Direktor Dr. Eiselen in seinem Programm der Realschule zu Wittstock Ostern 1866: „Lessings Laokoon als Lektüre auf Gymnasien und Realschulen.“

lichen Wissenschaften, die Muse der Philosophie, der Poesie und der Kunst des Schönen geschäftig gewesen sind, einen bedeutsam erweiterten Leserkreis geschaffen zu haben. Wird diese Hoffnung in gleicher Weise wie bisher erfüllt, so werde ich mich freuen, mit der anspruchs- aber nicht mühe-losen Arbeit abermals hervorgetreten zu sein.

Danzig, November 1881.

Dr. Cosack.

Einleitung.

Troja atmete nach den Leiden einer zehnjährigen Belagerung auf. Man wähnte die Griechen auf der Heimkehr, jubelte über die unerwartete Befreiung und gedachte dabei der unsterblichen Götter, durch deren Hülfe die Feinde mutlos geworden zu sein schienen. Opfer wurden ihnen deshalb dargebracht, und weil der Priester des Neptun gestorben war, so wurde unter den übrigen der Sitte gemäß gelost, und der Priester des Thymbräischen Apoll (d. h. desjenigen, der zu Thymbra in der Landschaft Troas einen Tempel hatte) auf diese Weise zu dem heiligen Amte berufen. Es ist Laokoon, der warme Patriot, der nicht den allgemeinen Rausch der Freude teilte, sondern den Verrat der Griechen fürchtete und deshalb vor dem zurückgelassenen Rosse auf das Eifrigste gewarnt hatte. Und als er nun mit seinen beiden Söhnen, die ihn als Opferdiener unterstützen, am Ufer des Meeres vor dem festlichen Altare steht und bereit ist, dem Meeresgotte den mächtigen Stier zur schlachten, schießen von Tenedos her zwei Schlangen mit Blitzeseile heran, umschlingen den Vater mit seinen Kindern und töten alle Drei[1]) mit giftigen Bissen! — Ergänzend und gleichsam motivierend setzt die Sage an anderer Stelle hinzu, daß Laokoon

---

[1]) So die allgemein verbreitete Tradition! Interessant ist es dagegen zu bemerken, daß schon Goethe in seinem gleich zu nennenden Aufsatz über Laokoon (vgl. S. XI.) es als ein versöhnendes Moment der Marmorgruppe hervorhebt, „daß der ältere Sohn dem Tode nicht notwendig verfallen ist.“ Für diese, dem Wesen der Schönheit entsprechende Auffassung entscheidet sich H. Brunn in der „Deutschen Rundschau“ (Novbr. 1881 S. 204 ff.) „Die Söhne in der Laokoongruppe.“ Er bringt

einst dem Verbote des Apollo getrotzt habe, daß gerade die Kinder die Furcht dieses Ungehorsams gewesen, und daß somit eine blutige Sühne im Tode des Vaters mit seinen Söhnen eingetreten sei.

Kein Wunder, daß Poesie und Plastik sich dieses gewaltig ergreifenden Stoffes bemächtigt haben. Aber während wahrscheinlich Sophokles in seiner leider nicht erhaltenen Tragödie jenen sittlichen Kern der Sage zum Hauptmomente der tragischen Entwicklung machte, weiß Virgil in der berühmten Stelle seiner Aeneïde, die wir später in der Uebersetzung wiedergeben,[1]) nichts davon, sondern erregt in dem Leser durch seine Schilderung dasselbe Grauen, welches die Trojaner bei dem Anblicke empfanden, und läßt diese unter dem Eindrucke der Furcht das Schicksal des Laokoon als eine gerechte Strafe dafür bezeichnen, daß er das Roß — das Geschenk der Minerva — mit dem Speere zu verletzen gewagt habe. — Die bildende Kunst endlich brauchte weder das eine noch das andere Motiv; sie faßte, um mit den Worten eines Kunsthistorikers[2]) zu sprechen, den Vorgang auf der Spitze der Entscheidung und bildete aus drei auf einander folgenden Momenten der Handlung — dem noch unversehrten aber vor Entsetzen gelähmten älteren Knaben, dem im überwältigenden Schmerze zusammenbrechenden Vater und dem hinsterbenden jüngeren Sohne — mit staunenswerter Technik eine einheitliche, innig zusammenhängende Gruppe. Das ist jenes herrliche Marmorwerk des Altertums, welches einst zu Rom den Kaiserpalast des Titus schmückte und die staunende Bewunderung der Zeitgenossen in dem Grade erregte, das sie es allen Denkmälern der bildenden Kunst vorzogen.

Fragen wir nun nach der Geschichte dieser Laokoon-Gruppe, so erfahren wir von dem einzigen Schriftsteller des Altertums,

---

auch Beläge aus dem Altertum bei, nach welchen nur ein Sohn getötet sein soll, während der andere, und zwar wie bei der Gruppe der ältere, gerettet wurde. Auf ihn bezog sich nach diesen Ueberlieferungen die Schuld des Vaters nicht.

[1]) Vergl. Abschnitt V, Seite 45.

[2]) Lübke, Geschichte der Plastik. Seite 203.

der darüber berichtet, nämlich von dem gelehrten Natur- und Kunstforscher Plinius allerdings Namen und Herkunft der Künstler — sie heißen Agesander, Polydor und Athenodor und stammten aus Rhodos. Was aber die Zeit ihres Lebens und Schaffens betrifft, so hat gerade die in Rede stehende Stelle des Plinius einen heftigen Streit der Philologen und Archäologen herbeigeführt, und noch heute stehen sich zwei Parteien gegenüber, von denen die eine behauptet, daß die Laokoon-Gruppe aus der römischen Kaiserzeit stamme, die andere aber sie als ein Werk der Rhodischen Schule bezeichnet und sie damit in die Zeit nach Alexander d. Gr. (etwa um 250—200 vor Christo) setzt.[1]) Lessing gehört zu den Ersteren und verteidigt seine Ansicht, auf die er zunächst bei der Entwicklung seines Ideenganges weniger Gewicht legt, mit aller Schärfe der Interpretation Winckelmann gegenüber, welcher in seiner Begeisterung für die vollendete Schönheit der Gruppe noch weiter gegangen war, und sie als ein Erzeugnis der Blütezeit hellenischer Kunst angesehen wissen wollte. Geben wir uns seiner, d. i. Lessings Auffassung vorurteilsfrei hin, so ist nicht zu leugnen, daß aus den Worten des Plinius gefolgert werden **kann**, daß die Marmorgruppe erst zu Titus Zeit und so zu sagen in seinem Auftrage entstanden ist. Allein, da eine zwingende Notwendigkeit, so und nicht anders zu übersetzen, nicht vorhanden ist, und da andererseits innere, aus dem Geist und Wesen der Kunstentwicklung entnommene Gründe für die frühere Zeit und speziell für die rhodische Schule geltend gemacht und von den bedeutendsten Kunstforschern und Kunstkennern immer aufs neue hervorgehoben werden,[2]) so scheint es unbesonnen, sich denselben zu verschließen.

---

[1]) In Bezug auf die nähern Details verweise ich auf Kapitel XXVI, Seite 175 ff. und auf die daselbst gegebenen Anmerkungen. — Eine anziehende Schilderung giebt auch Adolph Stahr in seinem „Torso“ Bd. II, S. 74—85. Er verteidigt die Annahme, daß die Gruppe aus der Kaiserzeit stammt.

[2]) Wir erwähnen besonders: Brunn, „Geschichte der griechischen Künstler,“ Theil I. — Overbeck, „Geschichte der griechischen Plastik,“ Theil II. —

Darum sehen wir denn den Agesander mit seinen beiden Gehilfen (vermutlich seinen beiden Söhnen) als Genossen jener rhodischen Schule an, welche die immer noch schöne Nachblüte griechischer Kunst repräsentierend, „„ganz besonders auf die ergreifende Darstellung der Leidenschaft und auf Erregung und Erschütterung des Gemüts hinarbeitet."" Sie glänzt dabei durch vollendete Technik und wagt sich in ihren oft dramatischen Kompositionen bis an die Grenze der Plastik heran, so daß ihre Gebilde den göttlich-idealen Gestalten eines Phidias gegenüberstehn wie das glanz- und macht-volle Pathos der Tragiker der einfachen klaren Erhabenheit Homerischer Darstellung. Die Laokoon-Gruppe liefert dafür in ihrer ganzen Konzeption eben so sehr wie in jedem einzelnen Teile der Ausführung den sprechendsten Beweis, doch liegt es unserm Zwecke zu fern, als daß wir denselben hier antreten sollten. Wir begnügen uns, auf die meisterhafte Analyse hinzuweisen, welche Winckelmann, Goethe,[1] und nach ihnen jene bereits genannten Kunsthistoriker, zu denen ich — trotz seiner oft schroff absprechenden Urteile — noch den Aesthetiker Vischer[2]) hinzufüge — von diesem im Marmor gefesselten Schmerz und Todesleiden entworfen haben. Möge man sich dabei nur nicht allzusehr durch die oft höchst widersprechenden Ansichten verwirren lassen, denn es bewährt sich auch hier die

---

Lübke, „Geschichte der Plastik." — Prien, „Ueber die Laokoon-Gruppe, ein Werk der rhodischen Schule." Festprogramm, Lübeck 1856. — Beiläufig auch Henke in seiner kunst-ästhetischen Monographie: „Die Gruppe des Laokoon." Leipzig 1862.

1) Von diesen handelt über Laokoon Winckelmann zunächst in seinem Aufsatz: „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst." Seite 21/22 (aus dem Jahre 1755), sodann in der „Geschichte der Kunst" (1764). Band IV, Seite 101 ff.

Goethe schrieb für die „Propyläen" einen Aufsatz „Ueber Laokoon", welcher in seinen Werken Band XXX, S. 305 ff. steht und zur Lektüre besonders empfohlen wird.

2) In seiner „Aesthetik" an vielen Stellen, welche im Register seines Werkes verzeichnet sind. — Wer die ganze äußerst reichhaltige Litteratur über die Laokoon-Gruppe kennen lernen will, wird auf den Anhang des Blümnerschen Werkes über Laokoon verwiesen.

Erfahrung, daß selbst begabte Denker und Künstler ein und dasselbe Werk mit höchst verschiedenen Augen anschauen und darnach auch höchst verschieden beurteilen. Scheint es dabei neuerdings fast Mode zu werden, den Zauber, welchen der Laokoon von jeher ausgeübt hat, schwächen und den Kunstwert desselben bemängeln zu wollen, so genügt es vielleicht, daran zu erinnern, daß ein Michel Angelo die Gruppe mit Begeisterung begrüßte und sie nur „das Wunder der Kunst“ nannte, als sie endlich aus dem Schutt und den Trümmern, die so viel alte Herrlichkeit bedeckt haben, aufs neue an das Tageslicht gefördert wurde. Es geschah dies im Jahre 1506. Da fand sie nämlich beim Umgraben eines Weinberges der Besitzer desselben, Felix de Fredis, und zwar an derselben Stelle, wo sie zu Titus Zeit gestanden hatte. Heute sind dort die Gärten von St. Pietro in Vincoli; einst waren daselbst die sogenannten Sette Sale (sieben Säle), welche zu den Thermen (warmen Bädern) des Titus-Palastes gehörten. Der glückliche Finder erhielt von dem Papste Julius II. ein Jahrgehalt,[1]) und in der Kirche St. Maria in Araceli (Himmelsaltar) liest man auf einem Grabsteine mit der Jahreszahl 1528, daß er dem Felix de Fredis geweiht ist, „der sich die Unsterblichkeit erworben hat, weil er jenes göttliche, fast lebenatmende Bildwerk des Laokoon aufgefunden hat.“[2]) Glänzender konnte das Kunsturteil des Altertums nicht bestätigt werden, und um auch durch die That seine Verehrung zu zeigen, schickte sich Michel Angelo an, den abgebrochenen rechten Arm des Vaters zu ergänzen. Leider hat er sein Vorhaben nicht zu Ende geführt,[3]) denn sonst

[1]) D. h. die Steuereinnahme an der Porta Celimontana (St. Johannis-Thor), und hat sich dieselbe im Ganzen auf 600 Golddukaten belaufen. Vergl. die Notiz im Bulletino dell'Jnstituto. 1867, pag. 191.

[2]) Die lateinische Inschrift, so wie mehrere Sonette und Epigramme, auch Sadolets Gedicht zu Ehren der Laokoon-Statue finden sich in Michaelis Mercati Metallotheca. Rom 1717, S. 355.

[3]) Heinse, welcher in seinem Roman Ardinghello (Theil 4, Seite 60—68) ausführlich über die Laokoon-Gruppe spricht, meint freilich: „Er (Michel Angelo)

würde, wie aus dem in Marmor aus dem Gröbsten gehauenen Entwurf hervorgeht, der Arm unendlich ausdrucksvoller, richtiger und schöner mit der Hand sich an das Haupt der Statue anlegen und dort den Sitz des vernichtenden Schmerzes erkennen lassen. Auf unserm Titelbilde ist daher auch eine in diesem Sinne aufgefaßte, durch eine am Hinterkopfe des Originals befindliche Stelle[1]) noch besonders gerechtfertigte Restauration durch Punkte angedeutet, während es natürlich nötig war, die von Montorsoli,[2]) einem Schüler Michel Angelos, ausgeführte, da sie einmal an der Statue existiert, in ganzer Zeichnung wiederzugeben. Aus dieser Doppeldarstellung entspringt zu gleicher Zeit der Vorteil, daß Jeder sich selbst durch Anschauung und Vergleichung von der Richtigkeit des eben Gesagten überzeugen kann, denn es genügt ein Blick, um zu erkennen, daß Laokoons ganze Haltung nirgends mehr eine Spur von thatkräftiger Gegenwehr zeigt, daß also der rechte Arm sich der Situation gemäß an das Hinterhaupt anlehnt, unmöglich aber ein solches Stück des riesigen Schlangenleibes von sich fortzustrecken im Stande ist. Ein Gleiches gilt von

---

war so bescheiden und verwarf seine Arbeit, — — — denn welcher Andere will sich in das lebendig warme Fleisch und die ganze Natur hineinfühlen?"

1) Es ist nämlich an derselben das Haar nicht ausgearbeitet, und eine starke Abplattung zeigt, daß die Hand gegen den Kopf drückte. In gleicher Weise wird bei dem jüngern Sohne der Arm so ergänzt werden müssen, daß er niedersinkend mit den Spitzen der Finger den Kopf berührt. Vergl. Prien a. a. O., besonders Seite 10.

2) Giovanni Angelo Montorsoli, Bildhauer und Baumeister aus Florenz († 1563), wird allerdings nur der gewöhnlichen Tradition nach als Restaurator der Laokoon-Gruppe bezeichnet. Winckelmann sagt dagegen in seiner Geschichte der Kunst, Band IV, Seite 103, daß der ein Jahrhundert später lebende Bernini († 1680), die Restauration ausgeführt habe. Wäre dies richtig, so brauchten wir vor der Ergänzung keinen großen Respekt zu haben, denn Winckelmann selbst nennt den Bernini einen „Kunstverderber" und giebt ihm höchst despektierliche Epitheta. — Bei dieser Gelegenheit bin ich nunmehr durch die freundliche Mitteilung des Herrn Sekretärs des archäologischen Instituts in Rom in den Stand gesetzt, den widersprechenden Angaben gegenüber, zu versichern, daß sämmtliche Ergänzugen an der Gruppe nur in Stuck ausgeführt sind, wie es bereits Winckelmann und nach ihm Bunsen in seinem Werke über Rom berichtet hatte.

dem jüngeren Sohne, sobald wir daran denken, daß er als ein Sterbender zu betrachten ist.

Fügen wir diesen Notizen nun noch die historische Bemerkung hinzu, daß die Franzosen ihren oft bewiesenen praktisch-handgreiflichen Kunstenthusiasmus auch an der Laokoon-Gruppe geltend machten und sie im Jahre 1796 nach Paris schleppten, 1815 aber dem Belvedere des Vatikan zu Rom zurückzugeben gezwungen wurden, so wird wohl nichts Wesentliches für den Zweck dieser Einleitung übergangen sein.

Es bildet ja überhaupt das Werk der Rhodischen Meister doch nur den Ausgangspunkt der genialen Untersuchungen Lessings. Und wenn selbst dieser — wie wir bald sehen werden — erst durch fremde Vermittelung gegeben wurde, so darf es kein Wunder nehmen, daß der Schwerpunkt sofort von der Plastik hinweg und in die Poesie hinein verlegt wurde. Das war die eigentliche Domaine, auf der Lessing seine reformatorische Thätigkeit ausübte, und darum wird es angemessen sein, ihm auf dieselbe zu folgen und in Kürze teils der äußeren Verhältnisse zn gedenken, unter welchen sein Laokoon entstanden ist; teils diesem die Stelle anzuweisen, welche er in unserer Litteratur und für dieselbe einnimmt.

Lessing war seines Berliner Aufenthaltes überdrüssig geworden. Er fühlte, daß seine Freunde, wie Nicolai und Mendelssohn — um von Ramler und andern ganz zu schweigen — wohl das Bestreben hatten, mit der litterarischen Vergangenheit in Deutschland zu brechen und neuen Ideen die Wege zu bahnen, aber er sah zu gleicher Zeit auch, daß es ihnen an Mut und Energie gebrach, um unbeirrt und konsequent Alles zu verwerfen, was sie als unzulänglich, einseitig und veraltet erkannt hatten. Während er daher mit der schneidenden Waffe der Kritik schonungslos die Sache der Wahrheit und der Wissenschaft verfocht, neigten sich Jene bereits der zahmen und seichten Aufklärerei zu, welche sie zuletzt in vollständige Opposition mit dem jugendfrischen Leben brachte, das

sich überall regte. Das konnte Lessing auf die Dauer nicht ertragen, „er bekam Berlin satt und glaubte auch, daß die Freunde seiner satt sein müßten.“ So schreibt er wenigstens in seinem ersten Briefe an Ramler, als er am 6. Dezember 1760 endlich Nachricht von sich giebt und die Mitteilung macht, daß er nach Breslau gegangen ist. Als Hauptgründe macht er dabei freilich den Freunden gegenüber geltend, „daß er nach zurückgelegtem dreißigsten Jahre[1]) auch den Beutel zu füllen bedacht sein müsse, und daß es wieder einmal Zeit sei, unter Menschen zu leben.“ Zu beidem bot sich ihm auch wirklich die günstigste Gelegenheit, denn er war bei dem Gouverneur von Breslau, dem General v. Tauentzien, Sekretär geworden und hatte als solcher besonders mit den Münz-Operationen (d. i. Münz-Verschlechterungen) zu thun, welche Friedrich d. Gr. zur Verbesserung der Finanzen zu unternehmen genötigt war. Lessing verschmähte aber auch die geringste Ausbeute aus seiner verführerischen Stellung, und so ist er goldrein und so arm, wie er gekommen, aus Breslau geschieden. Desto mehr stürzte er sich dagegen in den Strudel des vielbewegten Lebens, das ihn umgab. Und nun beginnt für ihn eine Zeit der Zerstreuung, welche in vieler Beziehung an Goethes Eintritt in Weimar erinnert. Hier wie dort spricht die maßlose Hingabe an Ver-

---

[1]) Lessing ist bekanntlich geboren am 22. Januar 1729. Wir rufen an dieser Stelle die wichtigsten Daten aus seinem Leben ins Gedächtnis zurück:

seit 1746 auf der Universität Leipzig, dann in Berlin, Wittenberg, Leipzig, Berlin bis 1760, bis 1765 in Breslau;

1765—66 in Berlin (Laokoon, Minna v. Barnhelm);

1767—69 in Hamburg (Dramaturgie — Antiquarische Briefe — Emilia Galotti);

1770—81 in Wolfenbüttel (Wolfenbütteler Fragmente 1774 — Anti-Goeze 1778 — Nathan der Weise 1779);

Lessing stirbt in Braunschweig am 15. Februar 1781.

Für das Biographische verweisen wir dabei auf das volkstümlich gewordene Buch von Adolf Stahr. „Lessing.“ Sein Leben und seine Werke. Neueste Auflage, 1877; für ein eingehendes Studium auf Danzel (und Guhrauer) G. E. Lessing, sein Leben und seine Werke. 2 Bde., in neuer Auflage besorgt von Maltzahn und Boxberger 1881.

gnügungen, an wüstes Wirtshausleben und Hazardspiel dem Herkömmlichen und der Sitte Hohn, hier wie dort werden die Freunde irre, und vermochte selbst eine spätere Zeit in solchem Treiben eine Delila zu erblicken, die dem Simson die Locken der Kraft abgeschnitten habe. Aber wie längst darüber entschieden ist, daß in Weimar dem jugendlichen Dichter die Locken erst recht gewachsen sind, so gilt dasselbe auch für Lessing in Bezug auf seinen Breslauer Aufenthalt. Das Genie ist einmal nicht mit alt hergebrachter Elle zu messen, und was ein gewöhnliches Menschenkind ruiniert hätte, war für einen Lessing ein notwendiges und heilsames Durchgangsstadium, aus dem er mit einem reichen Schatze von Welt- und Menschenkenntnis und mit gestärkter Kraft an seine eigentliche Lebensaufgabe herantrat. Daneben wolle man auch nicht vergessen, daß trotz aller scheinbaren Zerfahrenheit Lessing in Breslau tüchtig gearbeitet hat, und daß sein Bruder ihn mit Recht mit einer fleißigen Biene vergleicht, die Honig von den Blumen zusammenträgt. Diese Blumen und Blüten aber, von denen er sammelte, sproßten für ihn auf dem Gebiete antiquarischer Kunstforschung, denn für diese war damals in ganz Deutschland ein reger Eifer erwacht, und der geniale Winckelmann hatte gezeigt, mit welchem Geiste diese früher so seelenlos getriebenen Studien erfüllt werden konnten. Einem so frisch wehenden Hauche wissenschaftlichen Strebens mochte sich Lessing um so weniger verschließen, als sein heller, scharfer Blick sich sofort nicht auf die Wiedergeburt des Geschmacks in Bezug auf die bildenden Künste beschränkte, sondern die der redenden, d. i. der Poesie zugleich mit ins Auge faßte. Darum häufte er in Breslau — weil ihm das Anschauen von Kunstwerken nicht vergönnt war — ein umfassendes gelehrtes Material, darum schrieb er eine ganze Reihe einzelner Aufsätze, aber er unterließ aus gleichem Grunde deren Herausgabe[1]) und gewann endlich in der Kritik der Anschauungen Winckelmanns den-

[1]) Nach den Mitteilungen des ihm befreundeten Rektors Klose wollte er sie unter

jenigen festen Standpunkt, welcher seinen Forschungen die nötige Einheit zu geben im Stande war. Er schätzte nämlich Winckelmann ungemein hoch und war unendlich viel duldsamer gegen denselben, als Dieser gegen ihn, aber er durchschaute die in dem ausschließlichen Enthusiasmus für hellenische Kunst begründete Einseitigkeit des Ideals, welches sich Dieser von der antiken Kunst gebildet hatte. Ihm genügte es nicht, wenn Jener das Prinzip aller Kunst in der „edlen Einfalt und stillen Größe“ fixierte, er glaubte notwendigerweise dieselbe von dieser moralisierenden Schranke befreien zu müssen; ihm widerstand es, wenn Winckelmann der Vermischung der Künste und somit der Allegorie das Wort redete, und ganz besonders fühlte er sich berufen, den Konsequenzen entgegenzutreten, welche Jener aus seiner beschränkten Theorie den dichterischen Erzeugnissen gegenüber zu ziehen sich für berechtigt hielt. Es kommt uns dabei nicht im Geringsten in den Sinn, Winckelmanns unbestrittene Größe und hohe Stellung als des ersten aller Kunstrichter und Kunstlehrer des ganzen gebildeten Europas irgend wie anzweifeln oder verringern zu wollen. Wir stehen vielmehr in dankbarer Bewunderung vor dem herrlichen Bilde, welches Goethe[1]) von ihm entworfen hat; wir nennen ihn auch gern den Meister und Lessing den Jünger, aber wir können eben nicht leugnen, daß „dieser Jünger den Meister in dessen eigenem Fache an Schärfe der Wahrheit, an Weite des Blickes und an Unbefangenheit und Genauigkeit in der Umgrenzung der Kunstidee übertroffen hat.“[2])

---

dem Titel „Hermäa, d. h. zufällig Gefundenes“ drucken lassen. Vergleiche K. Goedeke in dem Vorwort zu Lessings Laokoon (Werke: Bd. V, Seite 93).

[1]) Wir meinen natürlich den Aufsatz „Winckelmann“, Werke: Band XXX, Seite 1—49 und bezeichnen diese immer neuen geistigen Genuß darbietende Charakteristik wohl als das schönste Denkmal, das Goethe, indem er es dem Andenken Winckelmanns widmete, auch sich selbst errichtet hat. — An dieser Stelle sei auch die musterhaft angelegte und ebenso durchgeführte neueste Biographie erwähnt: C. Justi, „Winckelmann. Sein Leben, seine Werke und seine Zeitgenossen. Mit Skizzen zur Kunst- und Gelehrtengeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1866 ff. 3 Bände.

[2]) Hillebrand, „Deutsche Nationallitteratur,“ Teil I, Seite 191.

Von solchen Gedanken erfüllt und durch die Studien der bezeichneten Art genugsam vorbereitet, hegte Lessing nun noch den eifrigen Wunsch, in Italien dieselben durch eigene Anschauung antiker Kunstwerke läutern und erweitern zu können. Aber sein Schicksal — oder vielmehr das unabläßige Andringen seiner Freunde — führte ihn 1765 statt nach Rom vorläufig nach Berlin, und hier wurde die leider fruchtlose Bewerbung um das Königliche Bibliothekariat der Sporn, welcher den ersten Teil seines Laokoon schon im nächsten Jahre (1766) ins Leben rief.[1])

Das war, wie Goethe sagt,[2]) ein Lichtstrahl, den der vortrefflichste Denker durch düstere Wolken herableitete, und der aus der Region eines kümmerlichen Anschauens in die freien Gefilde des Gedankens hinriß. Der so lange mißverstandene Ausspruch des Horaz (Ars poëtica, 361) „ut pictura poesis“ (wie die Malerei, so auch die Dichtkunst) war auf einmal beseitigt, der Unterschied der bildenden und der Redekünste klar; die Gipfel beider erschienen nun getrennt, wie nah ihre Basen auch zusammen stoßen mochten. Der bildende Künstler sollte sich innerhalb der Grenze des Schönen halten, wenn dem redenden, der die Bedeutung jeder Art nicht entbehren kann, auch darüber hinauszuschweifen vergönnt wäre. Jener arbeitet für den äußeren Sinn, der nur durch das Schöne befriedigt wird, Dieser für die Einbildungskraft, die sich wohl mit dem

---

[1]) Der 2. und 3. Teil, auf welche der Verfasser das Werk noch angelegt hatte, sind nie erschienen. Nur vereinzelte Notizen (Werke Band XI, Seite 163 ff.), und besonders ein aus Hamburg vom 26. März 1769 an Nicolai gerichteter Brief (Werke XII, Seite 224 ff.) deuten an, daß die Forsetzung des Laokoon sich immer mehr zu einer Poetik erweitern und mit Aristoteles den Gipfelpunkt aller Poesie im Drama bestimmen sollte. Aber teils aus Mißmut über die Lauheit des Publikums (vergl. den Brief an Gleim vom 1. Febr. 1767, Band XII, Seite 178), teils wegen anderer Arbeiten ließ Lessing den Laokoon liegen und beschränkte uns auf das Studium eines Fragments. — Wir erwähnten bereits in der Vorrede, daß sich der Herausgeber des Laokoon in der Hempelschen Sammlung deutscher Klassiker ein besonderes Verdienst durch den kritischen Abdruck der in Lessings handschriftlichem Nachlaß in Bezug auf den Laokoon erworben hat.

[2]) Wahrheit und Dichtung, Buch 8. (Werke XXI, Seite 124/25.)

Häßlichen noch abfinden mag. Wie vor einem Blitz erleuchteten sich uns alle Folgen dieses herrlichen Gedankens, alle bisherige anleitende und urteilende Kritik ward, wie ein abgetragener Rock, weggeworfen. — Solchen Worten aus solchem Mund braucht man nicht viel hinzuzufügen! Sie konstatieren zur Genüge den reformatorischen Akt, welchen Lessing in seinem Laokoon vollzog, und den gewaltigen Einfluß, den er dadurch auf die weitere Entwickelung unserer Litteratur ausübte. Daß er dabei für Viele, die in alten Vorurteilen befangen waren, ein ungelöstes Rätsel blieb, das hat er selbst wohl geahnt, und daß Andere an ihm markteten und mäkelten, darf uns kein Wunder nehmen, da es genialen Schöpfungen aller Zeiten nie anders ergangen ist. Wir glauben aber, daß weder Herders „Kritische Wälder"[1]) trotz vieler interessanten und treffenden Bemerkungen über den Laokoon hinausgegangen sind, noch daß neuere ästhetische Untersuchungen — so sehr sie Recht haben, wenn sie die allzu engen Grenzen erweitern, die Lessing der bildenden Kunst gezogen hat, und so sehr es ihnen frei steht, nach größerer Präzision in einzelnen Ausdrücken zu streben — die eigentlichen Grundideen, d. h. also die Fundamente, auf denen sich Deutschlands Nationallitteratur aufgebaut hat, zu erschüttern vermochten.

---

1) Sie stammen bereits aus dem Jahre 1769 und stehen im XXIII. Bande seiner Werke. Wer sie liest und durcharbeitet, wird sich des Gefühls nicht erwehren können, daß Herder sich für verpflichtet hält, Winckelmanns Sachwalter zu werden. Um dem vermeintlich Gekränkten glänzende Genugthuung zu verschaffen, geht es auf Kosten Lessings her. Und da mag denn Herder versichern (Seite 181), daß „jedes Wort und jede Wendung verbannt sei, die wider Lessing geschrieben scheinen", der Schluß seiner weitläufigen Auseinandersetzung spricht zu laut gegen ihn. Dort hat er den durch Mörderhand gefallenen Winckelmann in begeisterter Weise angeredet und endet dann mit den Worten: „Wie mancher Litterator und Altertumskenner hätte statt seiner nicht bloß sterben können, sondern vielmehr sterben sollen, damit die Welt nicht einst nichts als verführende Spuren von ihm aufzuzeigen habe!" — Das ist böse genug! Denn soll es an dieser Stelle einen Sinn haben, so kann es doch nur auf Lessing gemünzt sein! — Blümner (2. Auflage S. 135) widerspricht dem allerdings, doch ohne weitere Begründung und meint, es gehe sicherlich auf Klotz und seine Anhänger.

Bietet sich somit Lessings Laokoon seinem Inhalte nach als eine Schrift dar, die nicht etwa nur ein historisches Interesse erregt, sondern die vielmehr noch für die heutige Zeit giltig, lehrreich, ja gesetzgeberisch genannt werden muß, so entfaltet er auch noch ein formales Verdienst, welches den Stempel der Genialität trägt und dieses Werk über die Kunst zu einem meisterhaften Kunstwerke macht. Schon Herder bezeichnete (a. a. O. S. 18) Lessings Schreibart als den Stil eines Poeten, d. i. eines Schriftstellers, nicht der gemacht hat, sondern der da macht, nicht der gedacht haben will, sondern der uns vordenkt. „Wir sehen — so fährt er fort — sein Werk werdend, wie den Schild des Achilles bei Homer. Er scheint uns die Veranlassung jeder Reflexion gleichsam vor Augen zu führen, stückweise zu zerlegen, zusammenzusetzen. Nun springt die Triebfeder, das Rad läuft, ein Gedanke, ein Schluß giebt den andern, der Folgesatz kommt näher, da ist das Produkt der Betrachtungen." Wie schade, daß für Herder das Resultat einer so vorzüglichen Charakteristik auf nichts weiter hinausläuft, als daß Lessing nur „ein munterer Gesellschafter" und sein Buch nur „ein unterhaltender Dialog für unsern Geist" ist! Da sprechen sich bewährte Kenner der Lessingschen Methode doch würdiger und vor allen Dingen richtiger aus, wenn sie gerade in der eben geschilderten Form der Darstellung den eigentlichen Triumph des Lessingschen Genies erkennen, und wenn sie, wie dies zum Beispiel Dilthey[1]) in seinen beachtenswerten Studien über Lessing thut, den Laokoon geradezu als das große erste Beispiel analytischer Untersuchungsweise auf dem Gebiete geistiger Phänomene in Deutschland hinstellen. Darin liegt nun aber eben, neben allem Reiz und Vergnügen, das Ueberzeugende, Anregende, Bildende, welches uns als geistige Frucht aus der Lektüre des Buches zufällt. Wir wohnen gleichsam der Entstehung der Gedanken bei, wir

---

[1]) „Ueber Gotth. Ephr. Lessing" in den Preußischen Jahrbüchern. Berlin 1867. Februarheft, Seite 132.

denken notwendig mit; wir betrachten die einzelnen Fälle, erwägen das Für und Wider, nehmen mit ihm an und verwerfen mit ihm, bis wir endlich jener umfassenden Theorie gegenüberstehen, zu der wir an der Hand des kundigsten Führers selbst die einzelnen Bausteine mit herbeigetragen haben. Und daß Lessing in dieser Gedankenentwicklung ein unerreichter Meister ist, das räumen ihm selbst die Franzosen[1]) ein, die doch sonst — nicht ohne Grund — auf die Klarheit und Präzision ihres Ausdrucks stolz sind.

Doch jetzt genug der Einleitung, die bereits in eine Lobrede auszuarten droht! Lessings Laokoon bedarf einer solchen nicht und mag nunmehr — nur von einem sachlichen Kommentare begleitet — für sich selbst sprechen! Das Einzige, wodurch wir den Lesern noch die Uebersicht erleichtern möchten, soll eine Zusammenstellung des Gedankenganges in Form von Kapitel-Ueberschriften sein. Damit ist zugleich das fehlende Inhalts-Verzeichnis ersetzt:

Seite

---

1) Man vergleiche die ganz gediegenen (wenn auch immer national gefärbten) Aufsätze über Lessing von Victor Cherbuliez in der Revue des deux mondes, 1868. Februarheft pag. 983 ff. Es ist dies um so interessanter, als Lessing seinen Laokoon in französischer Sprache umarbeiten und die Fortsetzung nur französisch geben wollte, und zwar gerade mit Rücksicht auf die Vorzüge dieser Sprache. Wir citieren als Kuriosum den Schluß der bereits französisch geschriebenen Vorrede (Werke, Band XI, S. 167 ff.). — — Je vais le rédiger de nouveau et d'en donner la suite en français, cette langue m'étant dans ces matières tout au moins aussi familière que l'autre. La langue allemende, quoiqu'elle ne lui cède en rien, étant maniée comme il faut, est pourtant encore à former, à créer même, pour plusieurs genres de composition dont celui-ci n'est pas le moindre. Mais à quoi bon se donner cette peine, au risque même de n'y réussir pas au goût de ses campatriotes? Voilà la langue française déjà toute créée, toute formée: risquons donc le paquet. Et qu'y a-t-il à risquer? Tout délicats que les Français sont sur le chapitre de leur langue: je les connais d'assez bonne composition à l'égard d'un étranger qui n'y prétend à rien qu'à être clair et précis.

Laokoon

oder

Ueber die Grenzen der Malerei und Poesie.

Mit beiläufigen Erläuterungen
verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte.

Von

G. E. Lessing.

Erster Teil.*)

1766.

*) Daß spätere Teile nicht erschienen sind, wurde bereits in der Einleitung bemerkt.

„Durch den Stoff und die Art der Nachahmung unterscheiden sie sich."

Plutarch
in der Schrift: „Ob die Athener in Bezug auf Krieg oder Weisheit berühmter sind." Kap. 3.

Vorrede.

Der Erste, welcher die Malerei und Poesie mit einander verglich, war ein Mann von feinem Gefühle, der von beiden Künsten eine ähnliche Wirkung auf sich verspürte. Beide, empfand er, stellen uns abwesende Dinge als gegenwärtig, den Schein als Wirklichkeit vor; beide täuschen, und beider Täuschung gefällt.

Ein Zweiter suchte in das Innere dieses Gefallens einzudringen und entdeckte, daß es bei beiden aus einerlei Quelle fließe. Die Schönheit, deren Begriff wir zuerst von körperlichen Gegenständen abziehen, [1]) hat allgemeine Regeln, die sich auf mehrere Dinge anwenden lassen: auf Handlungen, auf Gedanken sowohl als auf Formen.

Ein Dritter, welcher über den Wert und über die Verteilung dieser allgemeinen Regeln nachdachte, bemerkte, daß einige mehr in der Malerei, andere mehr in der Poesie herrschten; daß also bei diesen die Poesie der Malerei, bei jenen die Malerei der Poesie mit Erläuterungen und Beispielen aushelfen könne.

Das erste war der Liebhaber; das zweite der Philosoph; das dritte der Kunstrichter.

Jene beiden konnten nicht leicht, weder von ihrem Gefühl noch von ihren Schlüssen, einen unrechten Gebrauch machen. Hingegen bei den Bemerkungen des Kunstrichters beruht das

---

[1]) abziehen = herleiten, übersetzt das uns geläufigere: abstrahieren.

Meiste in der Richtigkeit der Anwendung auf den einzelnen Fall; und es wäre ein Wunder, da es gegen einen scharfsinnigen Kunstrichter funfzig witzige[1]) gegeben hat, wenn diese Anwendung jederzeit mit aller der Vorsicht wäre gemacht worden, welche die Wage zwischen beiden Künsten gleich erhalten muß.

Falls Apelles[2]) und Protogenes[3]) in ihren verlornen Schriften von der Malerei die Regeln derselben durch die bereits festgesetzten Regeln der Poesie bestätigt und erläutert haben, so darf man sicherlich glauben, daß es mit der Mäßigung und Genauigkeit wird geschehen sein, mit welcher wir noch jetzt den Aristoteles,[4]) Cicero,[5]) Horaz,[6]) Quintilian[7]) in ihren Werken die Grundsätze und Erfahrungen der Malerei auf die Beredsamkeit und Dichtkunst anwenden sehen. Es ist das Vorrecht der Alten, keiner Sache weder zu viel noch zu wenig zu thun.

Aber wir Neuern haben in mehrern Stücken geglaubt, uns

---

[1]) witzig = geistreich, wie stets im 18. Jahrhundert. Man vergleiche das französische esprit.

[2]) Apelles, ausgezeichneter griechischer Maler, blühte in der 2. Hälfte des 4. Jahrhunderts vor Chr. in Ephesus. Besonders berühmt sind von ihm die beiden Bilder der Diana und Aphrodite, ebenso das Alexanders d. G. im Tempel zu Ephesus. Als Kunstschriftsteller wird er nur von Plinius genannt.

[3]) Protogenes, Zeitgenosse des Apelles, begründete seinen Ruf als Maler durch das Bild des Jalysos, des Stammherren von Rhodos. Vgl. Namenregister. Als Schriftsteller soll er zwei Bücher über die Malerei verfaßt haben.

[4]) Aristoteles [geb. 384 v. Chr. zu Stagira, gest. 322 v. Chr. zu Chalcis auf Euböa; Griechenlands allseitiger Denker und Gelehrter] wird hier und an vielen andern Stellen wegen seiner „Poetik“ genannt.

[5]) Cicero [geb. 106, ermordet 43 v. Chr.], Roms größter Redner, war bemüht, die griechische Philosophie seinen Landsleuten zugänglich zu machen. Lessing citirt später seine „Tusculanische Untersuchungen“. Hier hat er wohl an Ciceros Schrift „Vom Redner“ gedacht.

[6]) Horaz [geb. zu Venusia in Apulien 65 v. Chr., Freund des Maecenas, stirbt 8 v. Chr.] dichtete Oden, Satiren und Episteln. Unter den letzteren ist für unsern Zweck besonders die „An die Pisonen“ („Ueber die Dichtkunst“) hervorzuheben.

[7]) Quintilian [geb. um 40 n. Chr., gestorben zu Rom unter der Regierung des Kaisers Hadrian] zeichnete sich in Rom als Lehrer der Beredtsamkeit aus und schrieb 95 n. Chr. sein berühmtes Werk »Institutiones oratoriae« d. i. eine Theorie und Lehre der Beredsamkeit.

weit über sie wegzusetzen, wenn wir ihre kleinen Lustwege in Landstraßen verwandelten; sollten auch die kürzern und sicherern Landstraßen darüber zu Pfaden eingehen, wie sie durch Wildnisse führen.

Die blendende Antithese des griechischen Voltaire,[1]) daß die Malerei eine stumme Poesie, und die Poesie eine redende Malerei sei, stand wohl in keinem Lehrbuche. Es war ein Einfall, wie Simonides[1]) mehrere hatte; dessen wahrer Teil so einleuchtend ist, daß man das Unbestimmte und Falsche, welches er mit sich führt, übersehen zu müssen glaubt.

Gleichwohl übersahen es die Alten nicht. Sondern indem sie den Ausspruch des Simonides auf die Wirkung der beiden Künste einschränkten, vergaßen sie nicht einzuschärfen, daß, ungeachtet der vollkommenen Aehnlichkeit dieser Wirkung, sie dennoch sowohl in den Gegenständen als in der Art ihrer Nachahmung verschieden wären.

Völlig aber als ob sich gar keine solche Verschiedenheit fände, haben viele der neuesten Kunstrichter aus jener Uebereinstimmung der Malerei und Poesie die krudesten[2]) Dinge von der Welt geschlossen. Bald zwingen sie die Poesie in die engern Schranken der Malerei; bald lassen sie die Malerei die ganze weite Sphäre der Poesie füllen. Alles, was der einen recht ist, soll auch der andern vergönnt sein; alles, was in der einen gefällt oder mißfällt, soll notwendig auch in der andern gefallen oder mißfallen; und voll von dieser Idee sprechen sie in dem zuversichtlichsten Tone die seichtesten Urteile, wenn sie

---

[1]) Simonides [lyrischer Dichter um 550 v. Chr. auf der Insel Ceos geb., lebte in Athen beim Sohne des Pisistratus und dann beim König Hiero in Syrakus, † 469 v. Chr.] nahm im griechischen Altertum eine hervorragende Stellung ein. Plato nannte ihn den weisen und göttlichen, und überall wird sein Geist, Scharfsinn und Witz gerühmt; daher Lessings Vergleich mit Voltaire. Der angeführte Ausspruch steht in der Schrift des Plutarch, aus welcher Lessing das Motto entnommen hat („Ob die Athener 2c."), Kap. 3, pag. 346.

[2]) krud (lat. crudus, franz. cru), eigentlich ungekocht, roh, dann auch von Früchten unreif, und hier in dieser Bedeutung bildlich.

in den Werken des Dichters und Malers über einerlei Vorwurf,[1]) die darin bemerkten Abweichungen von einander zu Fehlern machen, die sie dem einen oder dem andern, nachdem sie entweder mehr Geschmack an der Dichtkunst oder an der Malerei haben, zur Last legen.

Ja diese Afterkritik hat zum Teil die Virtuosen selbst verführt.[2]) Sie hat in der Poesie die Schilderungssucht, in der Malerei die Allegoristerei erzeugt, indem man jene zu einem redenden Gemälde machen wollen, ohne eigentlich zu wissen, was sie malen könne und solle, und diese zu einem stummen Gedichte, ohne überlegt zu haben, in welchem Maße sie allgemeine Begriffe ausdrücken könne, ohne sich von ihrer Bestimmung zu entfernen und zu einer willkürlichen Schriftart zu werden.

Diesem falschen Geschmacke und jenen unbegründeten Urteilen entgegen zu arbeiten, ist die vornehmste Absicht folgender Aufsätze.

Sie sind zufälliger Weise entstanden und mehr nach der Folge meiner Lektüre, als durch die methodische Entwicklung allgemeiner Grundsätze angewachsen. Es sind also mehr unordentliche Kollektaneen[3]) zu einem Buche, als ein Buch.

Doch schmeichle ich mir, daß sie auch als solche nicht ganz zu verachten sein werden. An systematischen Büchern haben wir Deutschen überhaupt keinen Mangel. Aus einem paar angenommenen Worterklärungen in der schönsten Ordnung alles, was wir nur wollen, herzuleiten, darauf verstehen wir uns trotz einer Nation in der Welt.

---

[1]) Vorwurf übersetzt das aus dem Französischen genommene Wort Sujet = Stoff, Gegenstand.

[2]) Lessing denkt hier einerseits an die später zu besprechenden irrigen Ansichten der Franzosen (Caylus) und Engländer (Spence), andererseits an die sogenannte malerisch-belehrende Richtung der deutschen Poesie, welche auf der Nachahmung der Engländer (Thomson's Jahreszeiten, Milton's verlorenes Paradies) beruhend, besonders durch die Schweizer (Bodmer, Breitinger als Kritiker, Haller als Dichter) vertreten wurde; siehe Abschnitt XVII.

[3]) Kollektaneen = gesammelte Notizen, Materialien.

Baumgarten[1]) bekannte, einen großen Teil der Beispiele in seiner Aesthetik Gesners[2]) Wörterbuche schuldig zu sein. Wenn mein Raisonnement nicht so bündig ist als das Baumgartensche, so werden doch meine Beispiele mehr nach der Quelle schmecken.

Da ich von dem Laokoon gleichsam aussetzte und mehrmals auf ihn zurückkomme, so habe ich ihm auch einen Anteil an der Aufschrift lassen wollen. Andere kleine Ausschweifungen über verschiedene Punkte der alten Kunstgeschichte tragen weniger zu meiner Absicht bei, und sie stehen nur da, weil ich ihnen niemals einen bessern Platz zu geben hoffen kann.[3])

Noch erinnere ich, daß ich unter dem Namen der Malerei die bildenden Künste überhaupt begreife; so wie ich nicht dafür stehe, daß ich unter dem Namen der Poesie auch auf die übrigen Künste, deren Nachahmung fortschreitend[4]) ist, einige Rücksicht nehmen dürfte.

---

[1]) Baumgarten [Alexander Gottlieb, geb. 1714 in Berlin, † als Professor in Frankfurt a. O. 1762] gebrauchte zuerst den Ausdruck „Aesthetik“ und ist als Begründer einer „Wissenschaft des Schönen“ in Deutschland anzusehen. Von ihm erschienen: „Aesthetica“ 2 Theile 1750—58 (unvollendet).

[2]) Gesner [Johann Mathias, geb. 1691 in Nürnberg, 1730 Rektor der Thomasschule in Leipzig, 1734 Professor in Göttingen, † 1761] war ein berühmter Humanist und Altertumsforscher. Das hier erwähnte Wörterbuch ist betitelt: Thesaurus linguae et eruditionis romanae (Schatz römischer Sprache und Bildung).

[3]) Siehe Vorwort.

[4]) Statt fortschreitend gebraucht Lessing späterhin (besonders Abschnitt XVI.) meistens den Ausdruck konsekutiv und legt ihn der Poesie bei, welcher es ihr Mittel d. h. die Sprache gestattet, Handlungen auszudrücken.

I.

Wenn der Bildhauer seinen Laokoon nicht schreiend darstellte, so mußte er vom Standpunkte antiker Anschauung aus einen andern Grund haben als den, daß Schreien für eine große Seele unangemessen sei.

Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke in der Malerei und Bildhauerkunst setzt Herr Winckelmann[1]) in eine edle Einfalt und stille Größe, sowohl in der Stellung als im Ausdruck. „So wie die Tiefe des Meeres", sagt er,[2]) „allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag auch noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bei allen Leidenschaften eine große und gesetzte Seele.

„Diese Seele schildert sich in dem Gesichte des Laokoon, und nicht in dem Gesichte allein, bei dem heftigsten Leiden. Der Schmerz, welcher sich in allen Muskeln und Sehnen des Körpers entdeckt, und den man ganz allein, ohne das Gesicht und andere Teile zu betrachten, an dem schmerzlich eingezogenen Unterleibe beinahe selbst zu empfinden glaubt; dieser Schmerz, sage ich, äußert sich dennoch mit keiner Wut im Gesichte und in der ganzen Stellung. Er erhebt kein schreckliches Geschrei,

---

[1]) Winckelmann, Johann Joachim, geb. am 9. Dezember 1717 zu Stendal, Sohn armer Eltern, strebt früh nach wissenschaftlicher Bildung, studiert 1738 in Halle und Jena, wird 1743 Konrektor in Seehausen. Dann treibt ihn aber seine Sehnsucht nach dem Studium der Kunstwerke des Altertums in die Nähe Dresdens. Hier wird er 1754 katholisch, um in Italien unterstützt zu werden. 1755 geht er nach Rom und wird durch den Kardinal Albani und durch Raphael Mengs dem Papste Benedikt XIV. empfohlen. Seit 1763 ist er Aufseher der Altertümer in Rom. 1768 will er eine Besuchsreise nach Deutschland machen, kehrt aber in Wien aus Heimweh nach Italien um und wird in Triest von einem habsüchtigen Italiener, Archangeli, am 8. Juni 1768 ermordet. Ueber Winckelmanns Leben und Leistungen vergleiche man Goethes treffliche Abhandlung (Winckelmann, Band XXX.). Siehe auch die Einleitung, wo die höchst wertvolle Biographie von Justi, 1866, 3 Bde., erwähnt ist. — Winckelmanns Hauptwerk ist die Geschichte der Kunst des Altertums 1764. — Die Schrift „Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" erschien 1755.

[2]) Von der Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerei S. 21, 22. (Anmerk. Lessings.)

wie Virgil von seinem Laokoon singt; die Oeffnung des Mundes gestattes es nicht: es ist vielmehr ein ängstliches und beklemmtes Seufzen,[1]) wie es Sadolet[2]) beschreibt. Der Schmerz des Körpers und die Größe der Seele sind durch den ganzen Bau der Figur mit gleicher Stärke ausgeteilt und gleichsam abgewogen. Laokoon leidet, aber er leidet wie des Sophokles Philoktet:[3]) sein Elend geht uns bis an die Seele; aber wir wünschten, wie dieser große Mann das Elend ertragen zu können."

„Der Ausdruck einer so großen Seele geht weit über die Bildung der schönen Natur. Der Künstler mußte die Stärke des Geistes in sich selbst fühlen, welche er seinem Marmor einprägte. Griechenland hatte Künstler und Weltweise in einer Person, und mehr als einen Metrodor.[4]) Die Weisheit

---

[1]) Noch treffender bezeichnet es vielleicht Henke (Die Gruppe des Laokoon, oder über den kritischen Stillstand tragischer Erschütterung, S. 23) als das Anhalten vor dem Aushauchen des Seufzers, denn „im Aushauchen würde der Seufzer ebenso unabbildbar sein wie der Schrei."

[2]) Die bezüglichen dichterischen Stellen bei Virgil und Sadolet siehe in metrischer Uebersetzung Abschnitt V, VI. [Virgil, bekannter römischer Dichter (70—19 v. Chr.) ist Verfasser der Aenëide, der Georgica (Gedicht über den Landbau) und Eclogae (bukolische oder Hirtengedichte). Sadolet, Jakob, geb. 1477 zu Modena, 1513 päpstlicher Sekretär, dann Bischof zu Carpentras in der Grafschaft Avignon, später wieder in Rom Cardinal und als solcher mit politischen Missionen betraut, † 1547. Er war ein für das klassische Altertum begeisterter Gelehrter und fleißiger Sammler für die Vatikanische Bibliothek.]

[3]) Philoktet, ausgezeichnet als Bogenschütze und im Besitz des Bogens und der Pfeile des Herkules, zog mit den Griechen gegen Troja. Unterwegs aber wurde er von einer den Altar der Nymphe Chryse hütenden Schlange in den Fuß gebissen und, da er in Folge der Verwundung den Griechen lästig wurde, auf Odysseus Rats in Lemnos zurückgelassen. Neun Jahre verblieb er hier unter qualvollen Schmerzen. Da erschien Odysseus und Neoptolemus (nach Andern Diomedes), um ihn mit seinen Pfeilen nach Troja abzuholen. Es hatte nämlich der trojanische Seher Helenos den Ausspruch gethan, daß ohne diese Pfeile Troja nicht erobert werden würde. — Das Sophoklëische Drama Philoktet beginnt mit der Ankunft der Abgeordneten, schildert die körperlichen Leiden und die Seelenkämpfe des Verwundeten und schließt mit seiner Einwilligung, nach Troja zu ziehen. Die Sage erzählt weiter, daß Philoktet den Paris getödtet habe und nach der Eroberung Trojas von seinen Wunden geheilt worden sei.

[4]) Metrodor blühte als Maler und Philosoph um 168 v. Chr. Als Aemilius

reichte der Kunst die Hand, und blies den Figuren derselben mehr als gemeine Seelen ein, u. s. w."

Die Bemerkung, welche hier zum Grunde liegt, daß der Schmerz sich in dem Gesichte des Laokoon mit derjenigen Wut nicht zeige, welche man bei der Heftigkeit desselben vermuten sollte, ist vollkommen richtig. Auch das ist unstreitig, daß eben hierin, wo ein Halbkenner den Künstler unter der Natur geblieben zu sein, das wahre Pathetische des Schmerzes nicht erreicht zu haben, urteilen dürfte; daß, sage ich, eben hierin die Weisheit desselben ganz besonders hervorleuchtet.

Nur in dem Grunde, welchen Herr Winckelmann dieser Weisheit giebt, in der Allgemeinheit der Regel, die er aus diesem Grunde herleitet, wage ich es, anderer Meinung zu sein.

Ich bekenne, daß der mißbilligende Seitenblick, welchen er auf den Virgil wirft, mich zuerst stutzig gemacht hat, und nächst dem die Vergleichung mit dem Philoktet. Von hier will ich ausgehen und meine Gedanken in eben der Ordnung niederschreiben, in welcher sie sich bei mir entwickelt.

„Laokoon leidet, wie des Sophokles Philoktet." Wie leidet dieser? Es ist sonderbar, daß sein Leiden so verschiedene Eindrücke bei uns zurückgelassen. — Die Klagen, das Geschrei, die wilden Verwünschungen, mit welchen sein Schmerz das Lager erfüllte und alle Opfer, alle heiligen Handlungen störte, erschollen nicht minder schrecklich durch das öde Eiland, und sie waren es, die ihn dahin verbannten. Welche Töne des Unmuts, des Jammers, der Verzweiflung, von welchen auch der Dichter in der Nachahmung das Theater durchhallen ließ! — Man hat den dritten Aufzug dieses Stückes ungleich kürzer als die übrigen gefunden. Hieraus sieht man, sagen die Kunstrichter, daß es den Alten um die gleiche Länge der Aufzüge

---

Paullus nach der Besiegung des Perseus von Macedonien die Athener um einen tüchtigen Lehrer für seine Kinder und um einen trefflichen Maler zur Ausschmückung seines Triumphes bat, schickten sie ihm für beides den Metrodor und befriedigten ihn vollkommen.

wenig zu thun gewesen. Das glaube ich auch; aber ich wollte mich desfalls lieber auf ein ander Exempel gründen, als auf dieses. Die jammervollen Ausrufungen, das Winseln, die abgebrochenen: ach, ach! weh mir, oh! ach! die ganzen Zeilen voller wehe, wehe! aus welchen dieser Aufzug besteht, und die mit ganz andern Dehnungen und Absetzungen deklamiert werden mußten, als bei einer zusammenhängenden Rede nötig sind, haben in der Vorstellung diesen Aufzug ohne Zweifel ziemlich eben so lange dauern lassen, als die andern. Er scheint dem Leser weit kürzer auf dem Papiere, als er den Zuhörern wird vorgekommen sein.

Schreien ist der natürliche Ausdruck des körperlichen Schmerzes. Homers verwundete Krieger fallen nicht selten mit Geschrei zu Boden. Die geritzte Venus schreit laut;[1]) nicht um sie durch dieses Geschrei als die weichliche Göttin der Wollust zu schildern, vielmehr um der leidenden Natur ihr Recht zu geben. Denn selbst der eherne Mars, als er die Lanze des Diomedes fühlt, schreit so gräßlich, als schrieen zehntausend wütende Krieger zugleich, daß beide Heere sich entsetzen.[2])

So weit auch Homer sonst seine Helden über die menschliche Natur erhebt, so treu bleiben sie ihr doch stets, wenn es auf das Gefühl der Schmerzen und Beleidigungen, wenn es auf die Aeußerung dieses Gefühls durch Schreien, oder durch Thränen, oder durch Scheltworte ankommt. Nach ihren Thaten sind es Geschöpfe höherer Art; nach ihren Empfindungen wahre Menschen.

Ich weiß es, wir feinern Europäer einer klügern Nachwelt

---

[1]) Ilias V, 343 (Uebersetzung von J. H. Voß):
„Laut aufschrie die Göttin und warf zur Erde den Sohn hin."

[2]) Ilias V, 859 ff.:

— — — Da brüllte der eherne Ares,
Wie wenn zugleich neuntausend daherschrien, ja zehntausend
Rüstige Männer im Streit, voll Mut anrennend und Mordlust.
Und es erzitterten rings die Troer umher und Achäer,
Bange vor Angst: so brüllte der rastlos wütende Ares.

wissen über unsern Mund und über unsere Augen besser zu herrschen. Höflichkeit und Anstand verbieten Geschrei und Thränen. Die thätige Tapferkeit des ersten rauhen Weltalters hat sich bei uns in eine leidende verwandelt. Doch selbst unsere Ureltern waren in dieser größer, als in jener. Aber unser Ureltern waren Barbaren. Alle Schmerzen verbeißen, dem Streiche des Todes mit unverwandtem Auge entgegensehen, unter den Bissen der Nattern lachend sterben, weder seine Sünde noch den Verlust seines liebsten Freundes beweinen, sind Züge des alten nordischen Heldenmuts. Palnatoko[1]) gab seinen Jomsburgern das Gesetz, nichts zu fürchten, und das Wort Furcht auch nicht einmal zu nennen.

Nicht so der Grieche! Er fühlte und fürchtete[2]) sich; er äußerte seine Schmerzen und seinen Kummer; er schämte sich keiner der menschlichen Schwachheiten; keine mußte ihn aber auf dem Wege nach Ehre, und von Erfüllung seiner Pflicht zurückhalten. Was bei dem Barbaren aus Wildheit und Verhärtung entsprang, das wirkten bei ihm Grundsätze. Bei ihm war der Heroismus wie die verborgenen Funken im Kiesel, die ruhig schlafen, so lange keine äußere Gewalt sie weckt, und dem Steine weder seine Klarheit noch seine Kälte nehmen. Bei dem Barbaren war der Heroismus eine helle fressende Flamme, die immer tobte und jede andere gute Eigenschaft in ihm verzehrte, wenigstens schwärzte. — Wenn Homer die Trojaner mit wildem Geschrei, die Griechen hingegen in entschlossener Stille zur Schlacht führt, so merken die Ausleger sehr wohl an, daß der Dichter hiedurch jene als Barbaren, diese als gesittete Völker hat schildern wollen. Mich

---

[1]) Palnatoko, ein tapferer Däne, welcher unter der Regierung Sueno des Glücklichen, 986 n. Chr., aus seinem Vaterlande auswanderte und an der Mündung der Oder den Seeräuberstaat Jomsburg oder Vineta gründete und demselben strenge Gesetze gab. Die skandinavische Sage berichtet von ihm und dem Vater des Sueno, König Harold Blauzahn, dieselbe Legende, wie von Tell und Geßler (Apfelschuß — gleiche Antwort).

[2]) Im Original steht die sonst nicht gebräuchliche Form: „furchte" sich.

wundert, daß sie an einer anderen Stelle eine ähnliche charakteristische Entgegensetzung nicht bemerkt haben. Die feindlichen Heere haben einen Waffenstillstand getroffen;[1]) sie sind mit Verbrennung ihrer Toten beschäftigt, welches auf beiden Teilen nicht ohne heiße Thränen abgeht. Aber Priamus verbietet seinen Trojanern zu weinen.[2]) Er verbietet ihnen zu weinen, sagt die Dacier,[3]) weil er besorgt, sie möchten sich zu sehr erweichen, und morgen mit weniger Mut an den Streit gehen. Wohl; doch frage ich: warum muß nur Priamus dieses besorgen? Warum erteilt nicht auch Agamemnon seinen Griechen das nämliche Verbot? Der Sinn des Dichters geht tiefer. Er will uns lehren, daß nur der gesittete Grieche zugleich weinen und tapfer sein könne, indem[4]) der ungesittete Trojaner, um es zu sein, alle Menschlichkeit vorher ersticken müsse.

— — Ich tadele zwar es mit nichten,
Daß man weint, wenn ein Mensch hinstarb und erreichte das Schicksal —

läßt er an einem andern Ort (Odyssee IV, 195) den verständigen Sohn des weisen Nestor sagen.[5])

Es ist merkwürdig, daß unter den wenigen Trauerspielen, die aus dem Altertume auf uns gekommen sind, sich zwei Stücke finden, in welchen der körperliche Schmerz nicht der kleinste Teil des Unglücks ist, das den leidenden Helden trifft Außer dem Philoktet der sterbende Herkules.[6]) Und auch

---

[1]) Wir sagen jetzt wohl: eine Verabredung treffen, aber einen Waffenstillstand schließen.

[2]) Ilias V, 425 ff.:

Doch sie wuschen mit Wasser den blutigen Mord von den Gliedern,
Heiße Thränen vergießend, und huben sie all auf die Wagen;
Aber zu weinen verbot Held Priamus; jene verstummt nun
Häuften empor auf die Scheiter die Leichname traurigen Herzens.

[3]) Frau Dacier, Anna geb. Lefèbre, geb. 1654 zu Namur, gab bereits 1674 den griechischen Dichter Kallimachus heraus, und heiratete dann den als Philologen bekannten Andrè Dacier. Sie wird besonders gerühmt als Ueberſetzerin und Erklärerin des Homer, den sie enthusiastisch verehrte. Sie stirbt 1720.

[4]) indem = während, wie öfters von Lessing gebraucht.

[5]) Pisistratus, welcher den Telemach nach Sparta begleitete.

[6]) Das Stück des Sophokles heißt: Die Trachinierinnen, so genannt nach den

diesen läßt Sophokles klagen, winseln, weinen und schreien. Dank sei unsern artigen Nachbarn,[1]) diesen Meistern des Anständigen, daß nunmehr ein winselnder Philoktet, ein schreiender Herkules die lächerlichsten, unerträglichsten Personen auf der Bühne sein würden. Zwar hat sich einer ihrer neuesten Dichter[2]) an den Philoktet gewagt. Aber durfte er es wagen, ihnen den wahren Philoktet zu zeigen?

Selbst ein Laokoon findet sich unter den verlorenen Stücken des Sophokles. Wenn uns das Schicksal doch auch diesen Laokoon gegönnt hätte! Aus den leichten Erwähnungen, die seiner einige alte Grammatiker thun, läßt sich nicht schließen, wie der Dichter diesen Stoff behandelt habe. So viel bin ich versichert, daß er den Laokoon nicht stoischer als den Philoktet und Herkules wird geschildert haben. Alles Stoische ist untheatralisch; und unser Mitleiden ist allezeit dem Leiden gleichmäßig, welches der interessierende Gegenstand äußert. Sieht man ihn sein Elend mit großer Seele ertragen, so wird diese große Seele zwar unsere Bewunderung erwecken, aber die Bewunderung ist ein kalter Affekt, dessen unthätiges Staunen jede andere wärmere Leidenschaft, sowie jede andere deutliche Vorstellung ausschließt.

Und nunmehr komme ich zu meiner Folgerung. Wenn es wahr ist, daß das Schreien bei Empfindung körperlichen Schmerzes, besonders nach der alten griechischen Denkungsart, gar wohl mit einer großen Seele bestehen kann: so kann der Ausdruck

---

Jungfrauen, welche den Chor bilden (Trachin, eine Stadt in Thessalien), und behandelt den Tod des Herkules. Der Sohn des Jupiter und der Alkmene, der Hauptheros der griechischen Sage, wurde bekanntlich durch ein Gewand vergiftet, welches ihm seine Gattin Dejanira schenkte. Nach gräßlichen Qualen verbrennt er sich selbst auf dem Berge Oeta, wird unter die Götter versetzt und erhält die Göttin der ewigen Jugend, Hebe, zur Gemahlin.

[1]) Die Franzosen, denen in ihrer sogenannten klassischen Literaturepoche das „Wohlanständige" eine Hauptbedingung für das Drama war.

[2]) Chateaubrun, Jean Baptiste, aus Angoulême, geb. 1686, gest. 1775, schrieb vor dem Philoctète (1755) ein gleichfalls den tragischen Stil der Griechen nachahmendes Drama: Les Troyennes. Vgl. Abschnitt IV.

einer solchen Seele die Ursache nicht sein, warum dem ungeachtet der Künstler in seinem Marmor dieses Schreien nicht hat nachahmen wollen, sondern es muß einen andern Grund haben, warum er hier von seinem Nebenbuhler, dem Dichter, abgeht, der dieses Geschrei mit bestem Vorsatz ausdrückt.

II.

Bei den Alten war vielmehr die Schönheit das höchste Gesetz für die bildende Kunst, und deshalb durfte dem Auge verunstaltendes Schreien nicht vorgeführt werden.

Es sei Fabel[1]) oder Geschichte, daß die Liebe den ersten Versuch in den bildenden Künsten gemacht habe: so viel ist gewiß, daß sie den großen alten Meistern die Hand zu führen nicht müde geworden. Denn wird jetzt die Malerei überhaupt als die Kunst, welche Körper auf Flächen nachahmt, in ihrem ganzen Umfang betrieben: so hatte der weise Grieche ihr weit engere Grenzen gesetzt und sie blos auf die Nachahmung schöner Körper eingeschränkt. Sein Künstler schilderte nichts als das Schöne; selbst das gemeine Schöne, das Schöne niederer Gattungen, war nur sein zufälliger Vorwurf,[2]) seine Uebung, seine Erholung. Die Vollkommenheit des Gegenstandes selbst mußte in seinem Werke entzücken; er war zu groß, von seinen Betrachtern zu verlangen, daß sie sich mit dem bloßen kalten Vergnügen, welches aus der getroffenen Aehnlichkeit, aus der Erwägung seiner Geschicklichkeit entspringt,

---

[1]) Mit Recht fordert Eiselen in seinem bereits im Vorworte genannten Programm (Laokoon als Lektüre auf Prima ꝛc.) dazu auf, hier an die liebliche Sage von der Tochter des Butades, eines Töpfers in Korinth, zu erinnern. Plinius nämlich erzählt (Naturgesch. XXXV, 12, 43) von derselben, daß sie neben ihrem Geliebten am Tage vor der Abreise desselben gesessen habe. Als nun der Schatten seines Gesichts auf die Wand fiel, umzog sie ihn mit Linien, der Vater aber belegte den Schattenriß mit Thon und brannte dieses Bild mit seinen übrigen Töpferwaaren, um durch das Anschauen desselben die Sehnsucht seiner Tochter nach dem abwesenden Geliebten zu mildern. So entstand das erste Basrelief!

[2]) Vgl. S. 6, Anm. 1.

begnügen sollten, an seiner Kunst war ihm nichts lieber, dünkte ihm nichts edler, als der Endzweck der Kunst.

„Wer wird dich malen wollen, da dich niemand sehen will", sagt ein alter Epigrammatist über einen höchst ungestalteten Menschen. Mancher neuere Künstler würde sagen: „Sei so ungestaltet wie möglich; ich will dich doch malen. Mag dich schon niemand gern sehen, so soll man doch mein Gemälde gern sehen; nicht in so fern es dich vorstellt, sondern in so fern es ein Beweis meiner Kunst ist, die ein solches Scheusal so ähnlich nachzubilden weiß."

Freilich ist der Hang zu dieser üppigen Prahlerei mit leidigen Geschicklichkeiten, die durch den Wert ihrer Gegenstände nicht geadelt werden, zu natürlich, als daß nicht auch die Griechen ihren Pauson,[1] ihren Pyreikus[1] sollten gehabt haben. Sie hatten sie; aber sie ließen ihnen strenge Gerechtigkeit widerfahren. Pauson, der sich noch unter dem Schönen der gemeinen Natur hielt, dessen niedriger Geschmack das Fehlerhafte und Häßliche an der menschlichen Bildung am liebsten ausdrückte, lebte in der verächtlichsten Armut. Und Pyreikus, der Barbierstuben, schmutzige Werkstätten, Esel und Küchenkräuter mit allem dem Fleiße eines niederländischen Künstlers malte, als ob dergleichen Dinge in der Natur so viel Reiz hätten und so selten zu erblicken wären, bekam den Zunamen des Rhyparographen, d. h. des Kotmalers, obgleich der wollüstige Reiche seine Werke mit Gold aufwog, um ihrer Nichtigkeit auch durch diesen eingebildeten Wert zu Hülfe zu kommen.

Die Obrigkeit selbst hielt es ihrer Aufmerksamkeit nicht für unwürdig, den Künstler mit Gewalt in seiner wahren Sphäre zu erhalten. Das Gesetz der Thebaner, welches ihm die Nach-

---

[1]) Griechische Genremaler, von denen Pauson zur Zeit des Lustspieldichters Aristophanes (um 420 v. Chr.) lebte und von demselben wegen Armseligkeit und steter Geldnot verspottet wurde. — Pyreikus oder vielmehr Piraeicus, wie Blümner in seinem Laokoon S. 33 nachweist, wird von Plinius (XXX, 37) erwähnt, ist sonst aber unbekannt.

ahmung ins Schönere befahl und die Nachahmung ins Häßlichere bei Strafe verbot, ist bekannt. Es war kein Gesetz wider den Stümper, wofür es gemeiniglich, und selbst vom Junius,[1]) gehalten wird. Es verdammte die griechischen Ghezzi;[2]) den unwürdigen Kunstgriff, die Aehnlichkeit durch Uebertreibung der häßlicheren Teile des Urbildes zu erreichen; mit einem Worte die Karrikatur.

Aus eben dem Geiste des Schönen war auch das Gesetz der Hellanodiken[3]) geflossen. Jeder olympische Sieger erhielt eine Statue; aber nur dem dreimaligen Sieger ward eine ikonische gesetzt.[4]) Der mittelmäßigen Portraits sollten unter den Kunstwerken nicht zu viel werden. Denn obschon auch das Portrait ein Ideal zuläßt, so muß doch die Aehnlichkeit darüber herrschen; es ist das Ideal eines gewissen Menschen, nicht das Ideal eines Menschen überhaupt.

Wir lachen, wenn wir hören, daß bei den Alten auch die Künste bürgerlichen Gesetzen unterworfen gewesen. Aber wir haben nicht immer recht, wenn wir lachen. Unstreitig müssen sich die Gesetze über die Wissenschaften keine Gewalt anmaßen, denn der Endzweck der Wissenschaften ist Wahrheit. Wahrheit ist der Seele notwendig; und es wird Tyrannei, ihr in Befriedigung dieses wesentlichen Bedürfnisses den geringsten Zwang anzuthun. Der Endzweck der Künste hingegen ist Vergnügen, und das Vergnügen ist entbehrlich. Also darf es

---

[1]) Junius (Franziskus, aus Heidelberg, 1589—1677), ein gelehrter Philologe, der sowohl für die Kenntnis des Altertums wegen seines in lateinischer Sprache geschriebenen Werkes „Ueber die Malerei der Alten“, als auch für die deutsche Literatur durch die Herausgabe der altdeutschen und angelsächsischen Evangelienharmonie wichtig ist.

[2]) Ghezzi, Pierleone, Historienmaler, 1674—1755 in Rom. Schüler seines Vaters Giuseppe, aber berühmter als dieser. Vorzüglichen Ruf erwarb er sich auch durch seine Karrikaturen.

[3]) Hellanodiken, die ersten neun Richter bei den olympischen Spielen.

[4]) Ikonisch, griech. = im Bilde darstellend; also hier eine Portrait-Statue im Gegensatz zu einer beliebigen, welche nicht den Sieger selbst darstellte, sondern nur durch eine Inschrift die Veranlassung bekundete.

allerdings von dem Gesetzgeber abhängen, welche Art von Vergnügen, und in welchem Maße er jede Art desselben verstatten will.

Die bildenden Künste insbesondere, außer dem unfehlbaren Einflusse, den sie auf den Charakter der Nation haben, sind einer Wirkung fähig, welche die nähere Aufsicht des Gesetzes heischt. Erzeugten schöne Menschen schöne Bildsäulen, so wirkten diese hinwiederum auf jene zurück, und der Staat hatte schönen Bildsäulen schöne Menschen mit zu verdanken.

— — — — — — — — — — — — — — — — — —

Doch ich gerate aus meinem Wege. Ich wollte bloß festsetzen, daß bei den Alten die Schönheit das höchste Gesetz der bildenden Künste gewesen sei.

Und dieses festgesetzt, folgt notwendig, daß alles Andere, worauf sich die bildenden Künste zugleich mit erstrecken können, wenn es sich mit der Schönheit nicht verträgt, ihr gänzlich weichen, und wenn es sich mit ihr verträgt, ihr wenigstens untergeordnet sein müsse.

Ich will bei dem Ausdrucke[1]) stehen bleiben. Es giebt Leidenschaften und Grade von Leidenschaften, die sich in dem Gesichte durch die häßlichsten Verzerrungen äußern und den ganzen Körper in so gewaltsame Stellungen setzen, daß alle die schönen Linien, die ihn in einem ruhigern Stande umschreiben, verloren gehen. Dieser enthielten sich also die alten Künstler entweder ganz und gar, oder setzten sie auf geringere Grade herunter, in welchen sie eines Maßes von Schönheit fähig sind.

Wut und Verzweiflung schändete keines von ihren Werken. Ich darf behaupten, daß sie nie eine Furie gebildet haben.[2])

---

[1]) Nämlich des Gesichts.

[2]) Diese Behauptung, welche Lessing in einer längeren Anmerkung ausführt, wurde ebenso wie eine spätere (Abschnitt XI.), daß die alten Künstler den Tod nicht als Skelett dargestellt hätten, Hauptausgangspunkt für die Angriffe des Prof. Klotz in Halle (1738—1771), der in seiner Eitelkeit überall das Unglück hatte, Lessing falsch zu verstehen.

Zorn setzten sie auf Ernst herab. Bei dem Dichter war es der zornige Jupiter, welcher den Blitz schleuderte; bei dem Künstler nur der ernste.

Jammer ward in Betrübniß gemildert. Und wo diese Milderung nicht stattfinden konnte, wo der Jammer eben so verkleinernd als entstellend gewesen wäre, — was that da Timanthes?[1]) Sein Gemälde von der Opferung der Iphigenia; in welchem er allen Umstehenden den ihnen eigentümlich zukommenden Grad der Traurigkeit ertheilte, das Gesicht des Vaters aber, welches den allerhöchsten hätte zeigen sollen, verhüllte, ist bekannt, und es sind viele artige Dinge darüber gesagt worden. Er hatte sich, sagt dieser,[2]) in den traurigen Physiognomien so erschöpft, daß er dem Vater eine noch traurigere geben zu können verzweifelte. Er bekannte dadurch, sagt jener,[3]) daß der Schmerz eines Vaters bei dergleichen Vorfällen über allen Ausdruck sei. Ich für mein Teil sehe hier weder die Unvermögenheit des Künstlers, noch die Unvermögenheit der Kunst. Mit dem Grade des Affekts verstärken sich auch die ihm entsprechenden Züge des Gesichts; der höchste Grad hat die allerentschiedensten Züge, und nichts ist der Kunst leichter, als diese auszudrücken. Aber Timanthes kannte die

---

[1]) Berühmter griechischer Maler, welcher um 400 v. Chr. zu Sikyon blühte und wegen der technischen Vollendung und der tiefen geistigen Bedeutung seiner Bilder berühmt war. Außer seiner „Iphygenia“, einem Bilde, das später in Rom war, malte er den hinterlistig ermordeten Palamedes, einen Ajax (mit welchem er den Parrhasius im Wettstreite besiegte), einen schlafenden Cyklopen und einen Heros im Friedenstempel zu Rom.

[2]) Plinius (Cajus Secundus, geb. 23 n. Chr., † 79 beim Ausbruch des Vesuv) war nicht nur als Soldat und Staatsmann thätig, sondern widmete sich auch mit rastlosem Fleiß den vielseitigsten Studien. Redendes Zeugniß geben davon die uns erhaltenen 37 Bücher seiner Naturgeschichte (Historia naturalis), in denen er die Resultate seiner Belesenheit verarbeitete und auch der Geschichte der Kunst bedeutende Abschnitte zuwies. Eine deutsche Uebersetzung erschien von Strack, 3 Bde., 1855. Unsere Stelle steht XXXV, 35.

[3]) Valerius Maximus (römischer Historiker im 1. Jahrhunderte n. Chr.) in seiner Sammlung von Charakterzügen, Anekdoten u. s. w. unter dem Titel „Zehn Bücher merkwürdiger Aussprüche und Thaten“ (Buch VIII, Cap. 11).

Grenzen, welche die Grazien seiner Kunst setzen. Er wußte, daß sich der Jammer, welcher dem Agamemnon als Vater zukam, durch Verzerrungen äußert, die allezeit häßlich sind. So weit sich Schönheit und Würde mit dem Ausdrucke verbinden ließ, so weit trieb er ihn. Das Häßliche wäre er gern übergangen, hätte er gern gelindert; aber da ihm seine Komposition beides nicht erlaubte, was blieb ihm anders übrig, als es zu verhüllen? — Was er nicht malen durfte, ließ er erraten. Kurz, diese Verhüllung ist ein Opfer, das der Künstler der Schönheit brachte. Sie ist ein Beispiel, nicht wie man den Ausdruck über die Schranken der Kunst treiben, sondern wie man ihn dem ersten Gesetze der Kunst, dem Gesetze der Schönheit, unterwerfen soll.

Und dieses nun auf den Laokoon angewendet, so ist die Ursache klar, die ich suche. Der Meister arbeitete auf die höchste Schönheit unter den angenommenen Umständen des körperlichen Schmerzes. Dieser, in aller seiner entstellenden Heftigkeit, war mit jener nicht zu verbinden. Er mußte ihn also herabsetzen; er mußte Schreien in Seufzen mildern;[1]) nicht weil das Schreien eine unedle Seele verrät, sondern weil es das Gesicht auf eine ekelhafte Weise verstellt. Denn man reiße dem Laokoon nur in Gedanken den Mund auf, und urteile. Man lasse ihn schreien, und sehe. Es war eine Bildung, die Mitleid einflößte, weil sie Schönheit und

---

[1]) Wenn neuere Kunstforscher, und unter ihnen besonders Overbeck in seiner schon genannten Geschichte der griech. Plastik II, S. 179, dennoch behaupten, der Laokoon in der Gruppe schreie und stimme darin ganz mit dem Virgilischen überein, so tritt dem vielleicht schon die eigene Anschauung, ganz gewiß aber die Bemerkung entgegen, welche Henke in seiner Abhandlung „Die Gruppe des Laokoon", S. 76, als Mediziner macht, daß er nicht schreit und nicht schreien kann, weil „dabei die Mitte des Bauches nicht so weit eingezogen bleibt". Overbeck hätte sich auch bei dem beruhigen können, was Goethe (Werke Bd. XXII, S. 65) sagt: „ich entschied mir die berühmte Frage, warum Laokoon nicht schreie, dadurch, daß ich mir aussprach, er könne nicht schreien"; und weiter: „um diesen Schmerz zu mildern, mußte der Unterleib eingezogen und das Schreien unmöglich gemacht werden".

Schmerz zugleich zeigte; nun ist es eine häßliche, eine abscheuliche Bildung geworden, von der man gern sein Gesicht verwendet, weil der Anblick des Schmerzes Unlust erregt, ohne daß die Schönheit des leidenden Gegenstandes diese Unlust in das süße Gefühl des Mitleids verwandeln kann.

Die bloße weite Oeffnung des Mundes — bei Seite gesetzt, wie gewaltsam und ekel auch die übrigen Teile des Gesichts dadurch verzerrt und verschoben werden — ist in der Malerei ein Fleck und in der Bildhauerei eine Vertiefung, welche die widrigste Wirkung von der Welt thut. Montfaucon[1]) bewies wenig Geschmack, als er einen alten bärtigen Kopf mit aufgerissenem Munde für einen Orakel erteilenden Jupiter ausgab. Muß ein Gott schreien, wenn er die Zukunft eröffnet? Würde ein gefälliger Umriß des Mundes seine Rede verdächtig machen? Auch glaube ich es dem Valerius nicht, daß Ajax in dem nur gedachten[2]) Gemälde des Timanthes sollte geschrieen haben.[3]) Weit schlechtere Meister aus den Zeiten der schon verfallenen Kunst lassen auch nicht einmal die wildesten Barbaren, wenn sie unter dem Schwerte des Siegers Schrecken und Todesangst ergreift, den Mund bis zum Schreien öffnen.

Es ist gewiß, daß diese Herabsetzung des äußersten körperlichen Schmerzes auf einen niedrigern Grad von Gefühl an mehreren alten Kunstwerken sichtbar gewesen. Der leidende Herkules in dem vergifteten Gewande von der Hand eines alten unbekannten Meisters war nicht der Sophokleïsche, der

[1]) Französischer Altertumsforscher aus der ersten Hälfte des vorigen Jahrhunderts (1655—1741), von dessen zahlreichen Schriften wir erwähnen: L'antiquité expliquée et représentée en figures. Dort steht die betreffende Stelle: Teil I, pag. 50.

[2]) = kurz zuvor erwähnten.

[3]) Valerius Maximus giebt nämlich die von dem Timanthes wirklich ausgedrückten Grade der Traurigkeit so an: „— — den Calchas traurig, den Ulysses betrübt, den Ajax schreiend, den Menelaus jammernd.“ Der Schreier Ajax müßte eine häßliche Figur gewesen sein, und da weder Cicero noch Quintilian in ihren Beschreibungen dieses Gemäldes seiner gedenken, so werde ich ihn um so viel eher für einen Zusatz halten dürfen, mit dem es Valerius aus seinem Kopfe hat bereichern wollen. (Anmerkung **Lessings**.)

so gräßlich schrie, daß die Lokrischen[1]) Felsen und die Euböischen[1]) Vorgebirge davon ertönten. Er war mehr finster als wild. Der Philoktet des Pythagoras Leontinus[2]) schien dem Betrachter seinen Schmerz mitzuteilen, welche Wirkung der geringste gräßliche Zug verhindert hätte. Man dürfte fragen, woher ich wisse, daß dieser Meister eine Bildsäule des Philoktet gemacht habe? Aus einer Stelle des Plinius, die meine Verbesserung nicht erwartet haben sollte, so offenbar verfälscht oder verstümmelt ist sie.

III.

Strebte die Kunst aber auch nur nach Wahrheit des Ausdrucks, so mußte sie doch zu dem gleichen Resultat kommen, da sie an die Darstellung eines einzigen Augenblicks gebunden, einen solchen wählen muß, der für unsere Phantasie der fruchtbarste ist und zugleich als dauernd gedacht werden kann.

Aber, wie schon gedacht, die Kunst hat in den neuern Zeiten ungleich weitere Grenzen erhalten. Ihre Nachahmung, sagt man, erstrecke sich auf die ganze sichtbare Natur, von welcher das Schöne nur ein kleiner Teil ist. Wahrheit und Ausdruck sei ihr erstes Gesetz; und wie die Natur selbst die Schönheit höhern Absichten jederzeit aufopfere, so müsse sie auch der Künstler seiner allgemeinen Bestimmung unterordnen, und ihr nicht weiter nachgehen, als es Wahrheit und Ausdruck erlauben. Genug, daß durch Wahrheit und Ausdruck das Häßlichste der Natur in ein Schönes der Kunst verwandelt werde.

---

[1]) Die Lokrischen Felsen: an der Nordostküste von Hellas. — Der Landschaft Lokris (Opuntische Lokrer) gegenüber, durch die Meeresstraße des Euripos getrennt, lag die langgestreckte Insel Euböa (heute Negroponte).

[2]) Griechischer Bildhauer aus Rhegium, etwa 480—420 v. Chr., zeigte in seinen Werken geläuterte Naturwahrheit und war besonders berühmt durch seinen „Kampf des Eteokles und Polyneikes". Von ihm heißt es bei Plinius (XXXIV, 10), daß er in Syrakus die Statue eines Hinkenden aufgestellt habe, an welcher die Zuschauer deutlich den durch die Wunde des Fußes hervorgerufenen Schmerz hätten wahrnehmen können. Lessing behauptet, daß dieser Hinkende kein anderer als Philoktet sein könnte.

Gesetzt, man wollte diese Begriffe für's erste unbestritten in ihrem Werte oder Unwerte lassen: sollten nicht andere von ihnen unabhängige Betrachtungen zu machen sein, warum demungeachtet der Künstler in dem Ausdrucke Maß halten, und ihn nie aus dem höchsten Punkte der Handlung nehmen müsse?

Ich glaube, der einzige Augenblick, an den die materiellen Schranken der Kunst alle ihre Nachahmungen binden, wird auf dergleichen Betrachtungen leiten.

Kann der Künstler von der immer veränderlichen Natur nie mehr als einen einzigen Augenblick, und der Maler insbesondere diesen einzigen Augenblick auch nur aus einem einzigen Gesichtspunkte brauchen; sind aber ihre Werke gemacht, nicht bloß erblickt, sondern betrachtet zu werden, lange und wiederholtermaßen betrachtet zu werden: so ist es gewiß, daß jener einzige Augenblick und einzige Gesichtspunkt dieses einzigen Augenblicks nicht fruchtbar genug gewählt werden kann. Dasjenige aber nur allein ist fruchtbar, was der Einbildungskraft freies Spiel läßt. Je mehr wir sehen, desto mehr müssen wir hinzu denken können. Je mehr wir dazu denken, desto mehr müssen wir zu sehen glauben. In dem ganzen Verfolge eines Affekts ist aber kein Augenblick, der diesen Vorteil weniger hat, als die höchste Staffel desselben. Ueber ihr ist weiter nichts, und dem Auge das Aeußerste zeigen, heißt der Phantasie die Flügel binden, und sie nötigen, da sie über den sinnlichen Eindruck nicht hinaus kann, sich unter ihm mit schwächern Bildern zu beschäftigen, über die sie die sichtbare Fülle des Ausdrucks als ihre Grenze scheuet. Wenn Laokoon also seufzet, so kann ihn die Einbildungskraft schreien hören; wenn er aber schreit, so kann sie von dieser Vorstellung weder eine Stufe höher, noch eine Stufe tiefer steigen, ohne ihn in einem leidlichern, folglich uninteressanteren Zustande zu erblicken. Sie hört ihn erst ächzen, oder sie sieht ihn schon tot.

Ferner. Erhält dieser einzige Augenblick durch die Kunst eine unveränderliche Dauer, so muß er nichts ausdrücken, was

sich nicht anders als transitorisch[1]) denken läßt. Alle Erscheinungen, zu deren Wesen wir es nach unsern Begriffen rechnen, daß sie plötzlich ausbrechen und plötzlich verschwinden, daß sie das, was sie sind, nur einen Augenblick sein können; alle solche Erscheinungen, sie mögen angenehm oder schrecklich sein, erhalten durch die Verlängerung der Kunst ein so widernatürliches Ansehen, daß mit jeder wiederholten Erblickung der Eindruck schwächer wird, und uns endlich vor dem ganzen Gegenstande ekelt oder graut. La Mettrie,[2]) der sich als einen zweiten Demokrit malen und stechen lassen, lacht nur die ersten Male, die man ihn sieht. Betrachtet ihn öfter, und er wird aus einem Philosophen ein Geck; aus seinem Lachen wird ein Grinsen. So auch mit dem Schreien. Der heftige Schmerz, welcher das Schreien auspreßt, läßt entweder bald nach, oder zerstört das leidende Subjekt. Wenn also auch der geduldigste, standhafteste Mann schreit, so schreit er doch nicht unabläßlich. Und nur dieses scheinbare Unabläßliche in der materiellen Nachahmung der Kunst ist es, was sein Schreien zu weibischem Unvermögen, zu kindischer Unleidlichkeit machen würde. Dieses

---

[1]) transitorisch = vorübergehend, jedoch mit der sofort von Lessing gegebenen näheren Bestimmung: plötzlich ausbrechend und plötzlich verschwindend. Faßt man den Ausdruck in diesem Sinne, so scheinen die vielfach gegen ihn erhobenen Angriffe in sich selbst zu zerfallen, und Lessing nicht, wie Vischer meint (Aesthetik S. 1188, vergl. 400 ff.), Unrecht, sondern Recht zu haben. Auch Goethes Anforderung an die Werke der bildenden Kunst (Bd. XVIII, S. 41) läßt sich dem Sinne nach sehr wohl damit in Uebereinstimmung bringen, obwohl er gerade einen vorübergehenden Moment verlangt (er meint eben einen für die Phantasie geeigneten, fruchtbaren), und das Beispiel vom fliegenden Vogel, welches Frauenstädt (Aesth. Fragen XIV.) gegen Lessing anführt, ist wohl nicht zutreffend. Das Fliegen des Vogels ist im Lessingschen Sinne nicht transitorisch, und würde er gegen eine bildliche Darstellung desselben nichts haben, wohl aber etwa gegen das in der Luft Schweben eines Menschen, wie man es leider oft auf Bildern findet, um das Herunterfallen zu bezeichnen; denn für den Menschen bleibt ein solches Fliegen etwas Transitorisches.

[2]) La Mettrie (1709—51), französischer Freigeist, verglich sich gern mit dem „lachenden Philosophen" Demokrit. Aus Frankreich vertrieben fand er bei Friedrich d. Gr. Aufnahme, der auch seine witzigen aber stark frivolen Schriften herausgeben ließ.

wenigstens mußte der Künstler des Laokoon vermeiden, hätte schon das Schreien der Schönheit nicht geschadet, wäre es auch seiner Kunst schon erlaubt gewesen, Leiden ohne Schönheit auszudrücken.

Unter den alten Malern scheint Timomachus[1]) Vorwürfe des äußersten Affekts am liebsten gewählt zu haben. Sein rasender Ajax,[2]) seine Kindermörderin Medea[3]) waren berühmte Gemälde. Aber aus den Beschreibungen, die wir von ihnen haben, erhellt, daß er jenen Punkt, in welchem der Betrachter das Aeußerste nicht sowohl erblickt, als hinzudenkt, jene Erscheinung, mit der wir den Begriff des Transitorischen nicht so notwendig verbinden, daß uns die Verlängerung derselben in der Kunst mißfallen sollte, vortrefflich verstanden und mit einander zu verbinden gewußt hat. Die Medea hatte er nicht in dem Augenblicke genommen, in welchem sie ihre Kinder wirklich ermordet, sondern einige Augenblicke zuvor, da die mütterliche Liebe noch mit der Eifersucht kämpft. Wir sehen das Ende dieses Kampfes voraus. Wir zittern voraus, nun bald bloß die grausame Medea zu erblicken, und unsere Einbildungskraft geht weit über alles hinweg, was uns der Maler in diesem schrecklichen Augenblicke zeigen könnte. Aber eben darum beleidigt uns die in der Kunst fortdauernde Unenschlossenheit der Medea so wenig, daß wir vielmehr wünschen, es wäre

---

[1]) Timomachus, berühmter griech. Maler nach Alexander d. Gr. Seinen „rasenden Ajax" kaufte Cäsar.

[2]) Ajax, Sohn des Telamon, Königs von Salamis, verfiel in Raserei, als ihm von den Atriden die Waffen des Achill vorenthalten wurden. Er will die Heerführer der Griechen, von denen er sich beleidigt glaubte, ermorden. Die Göttin Athene aber vereitelt seinen Anschlag, umnachtet seinen Geist und läßt ihn sich auf Herden und deren Hirten stürzen. Nachdem er Alles erwürgt, erkennt er seine Verblendung und sühnt sie durch Selbstmord.

[3]) Medea, Tochter des Königs von Kolchis, Aeëtes, verhalf dem Jason, dem Führer der Argonauten, zur Erlangung des goldenen Vließes und wurde seine Gemahlin. Zehn Jahre später von ihm verstoßen, nahm sie furchtbare Rache, tötete ihre Nebenbuhlerin Kreüsa, die Tochter des Königs Kreon, durch ein vergiftetes Gewand und ermordete ihre eigenen Söhne Mermeros und Pheretos.

in der Natur selbst dabei geblieben, der Streit der Leidenschaften hätte sich nie entschieden, oder hätte wenigstens so lange angehalten, bis Zeit und Ueberlegung die Wut entkräften und den mütterlichen Empfindungen den Sieg versichern können. Auch hat dem Timomachus diese seine Weisheit große und häufige Lobsprüche[1]) zugezogen und ihn weit über einen andern unbekannten Maler erhoben, der unverständig genug gewesen war, die Medea in ihrer höchsten Raserei zu zeigen, und so diesem flüchtig überhingehenden Grade der äußersten Raserei eine Dauer zu geben, die alle Natur empört. Der Dichter,[2]) der ihn desfalls tadelt, sagt daher sehr sinnreich, indem er das Bild selbst anredet: „Durstest du denn beständig nach dem Blute deiner Kinder? Ist denn immer ein neuer Jason, immer eine neue Kreüsa da, die dich unaufhörlich erbittern? — Zum Henker mit dir auch im Gemälde!" setzt er voller Verdruß hinzu.

Von dem rasenden Ajax des Timomachus läßt sich aus der Nachricht des Philostrat urteilen.[3]) Ajax erschien nicht,

---

[1]) Von den hierher gehörigen Dichtungen der griech. Anthologie führe ich das Epigramm des Antiphilos (Uebersetzung von Jacobs II, 13) an:

> Als des Timomachus Hand die verderbliche Tochter Aeëtens
> Malte, mit Muttergefühl kämpfend und feindlichem Zorn,
> Uebt' er unsägliche Kunst, um den doppelten Willen zu zeigen,
> Diesen des Mitleids voll, jenen in Rache getaucht.
> Beides erfüllt er. Betrachte das Bild! Mit der gräßlichen Drohung
> Hat er die Thränen vermischt, Zorn mit Erbarmen gepaart.
> Weislich sprach er: das Harren genügt! Es geziemt der Kinder
> Mord der Medea Gemüth, nicht des Timomachus Hand.

[2]) Philippus in der griech. Anthologie, Buch IV, 9, 10. (Anmerk. Lessings.) — Hierbei sei in Bezug auf die „Anthologie" bemerkt, daß sie eine Sammlung — daher „Blumenlese" — kleinerer, meist epigrammatischer Dichtungen ist. Der Grund zu derselben wurde bereits im 1. Jahrhundert v. Chr. gelegt. Spätere Sammlungen und Ausgaben wurden von bedeutenden Gelehrten veranstaltet. Berühmt ist die deutsche Uebersetzung von Jacobs in „Leben und Kunst der Alten".

[3]) Philostrat, griechischer Sophist und Rhetor (aus dem 2. und 3. Jahrhundert nach Chr.), in der Lebensbeschreibung des Apollonius, Buch II, Kap. 22. Außerdem schrieb er „Heröica" eine mythologische Geschichte der Helden des trojanischen Krieges, und beschrieb einer Gemäldesammlung in Neapel in seinem Buche „Bilder".

wie er unter den Herden wütet und Rinder und Böcke für Menschen fesselt und mordet. Sondern der Meister zeigte ihn, wie er nach diesen wahnwitzigen Heldenthaten ermattet dasitzt und den Anschlag faßt, sich selbst umzubringen. Und das ist wirklich der rasende Ajax; nicht weil er eben jetzt raset, sondern weil man sieht, daß er geraset hat; weil man die Größe seiner Raserei am lebhaftesten aus der verzweiflungsvollen Scham abnimmt, die er nun selbst darüber empfindet. Man sieht den Sturm in den Trümmern und Leichen, die er an das Land geworfen.

IV.

Die Poesie kennt diese Beschränkungen nicht, und deshalb war Virgil in seinem Recht, wenn er den Laokoon schreien läßt, ebenso wie es Sophokles ist, wenn er in seinem Philoktet den körperlichen Schmerz sogar auf die Bühne bringt.

Ich übersehe[1]) die angeführten Ursachen, warum der Meister des Laokoon in dem Ausdrucke des körperlichen Schmerzes Maß halten müssen, und finde, daß sie allesammt von der eigenen Beschaffenheit der Kunst und von derselben notwendigen Schranken und Bedürfnissen hergenommen sind. Schwerlich dürfte sich also wohl irgend eine derselben auf die Poesie anwenden lassen.

Ohne hier zu untersuchen, wie weit es dem Dichter gelingen kann, körperliche Schönheit zu schildern, so ist so viel unstreitig, daß, da das ganze unermeßliche Reich der Vollkommenheit seiner Nachahmung offen steht, diese sichtbare Hülle, unter welcher Vollkommenheit zu Schönheit wird, nur eines von den geringsten Mitteln sein kann, durch die er uns für seine Personen zu interessieren weiß. Oft vernachlässigt er dieses Mittel gänzlich, versichert, daß, wenn sein Held unsere Ge-

---

[1]) übersehen in der jetzt ungewöhnlichen Bedeutung von: noch einmal im Zusammenhange betrachten.

wogenheit gewonnen, uns dessen edlere Eigenschaften entweder so beschäftigen, daß wir an die körperliche Gestalt gar nicht denken, oder, wenn wir daran denken, uns so bestechen, daß wir ihm von selbst, wo nicht eine schöne, doch eine gleichgültige erteilen. Am wenigsten wird er bei jedem einzelnen Zuge, der nicht ausdrücklich für das Gesicht bestimmt ist, seine Rücksicht dennoch auf diesen Sinn nehmen dürfen. Wenn Virgils Laokoon schreit, wem fällt es dabei ein, daß ein großes *Maul*[1]) zum Schreien nötig ist, und daß dieses große Maul häßlich *läßt*?[2]) Genug, daß „*er erhebt graunvolles Geschrei empor zu den Sternen*“ ein erhabener Zug für das Gehör ist, mag er doch für das Gesicht sein, was er will. Wer hier ein schönes *Bild* verlangt, auf den hat der Dichter seinen ganzen Eindruck verfehlt.

Nichts nötigt hiernächst den Dichter, sein Gemälde in einen einzigen Augenblick zu konzentrieren.[3]) Er nimmt jede seiner Handlungen, wenn er will, bei ihrem Ursprunge auf und führt sie durch alle möglichen Abänderungen bis zu ihrer Endschaft. Jede dieser Abänderungen, die dem Künstler ein ganzes besonderes Stück kosten würde, kostet ihm einen einzigen Zug; und würde dieser Zug für sich betrachtet die Einbildung des Zuhörers beleidigen, so war er entweder durch das Vorhergehende so vorbereitet oder wird durch das Folgende so gemildert und vergütet, daß er seinen einzelnen Eindruck verliert und in der Verbindung die trefflichste Wirkung von der Welt thut. Wäre es also auch wirklich einem Manne unanständig, in der Heftigkeit des Schmerzes zu schreien; was kann diese kleine überhingehende Unanständigkeit demjenigen bei uns für Nachteil bringen, dessen andere Tugenden uns schon für ihn eingenommen

---

[1]) *Maul* vertrat zu Lessings Zeit ganz gewöhnlich das jetzt gebräuchliche „*Mund*“.

[2]) *läßt* = aussieht, ist heute nur noch familiär.

[3]) Wogegen die darstellende Kunst an einen *einzigen* Augenblick gebunden ist. (Abschnitt III.)

haben? Virgils Laokoon schreit, aber dieser schreiende Laokoon ist eben derjenige, den wir bereits als den vorsichtigsten Patrioten, als den wärmsten Vater kennen und lieben.[1]) Wir beziehen sein Schreien nicht auf seinen Charakter, sondern lediglich auf sein unerträgliches Leiden. Dieses allein hören wir in seinem Schreien, und der Dichter konnte es uns durch dieses Schreien allein sinnlich machen.

Wer tadelt ihn also noch? Wer muß nicht vielmehr bekennen: wenn der Künstler wohl that, daß er den Laokoon nicht schreien ließ, so that der Dichter eben so wohl, daß er ihn schreien ließ.

Aber Virgil ist hier bloß ein erzählender Dichter. Wird in seiner Rechtfertigung auch der dramatische Dichter mit begriffen sein? Einen anderen Eindruck macht die Erzählung von jemandes Geschrei: einen anderen dieses Geschrei selbst. Das Drama, welches für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt ist, dürfte vielleicht eben deswegen sich an die Gesetze der materiellen Malerei strenger halten müssen. In ihm glauben wir nicht bloß einen schreienden Philoktet zu sehen und zu hören; wir hören und sehen wirklich schreien. Je näher der Schauspieler der Natur kommt, desto empfindlicher müssen unsere Augen und Ohren beleidigt werden; denn es ist unwidersprechlich, daß sie es in der Natur werden, wenn wir so laute und heftige Aeußerungen des Schmerzes vernehmen. Zudem ist der körperliche Schmerz überhaupt des Mitleides nicht fähig, welches andere Uebel erwecken. Unsere Einbildung kann zu wenig in ihm unterscheiden, als daß die bloße Erblickung desselben etwas von einem gleichmäßigen[2]) Gefühl in uns hervorzubringen vermöchte. Sophokles könnte daher leicht nicht

---

[1]) Laokoon hatte die Griechen vor dem hölzernen Rosse gewarnt und es als ein gefahrbringendes Danaergeschenk bezeichnet. Als darauf das Schlangenpaar kam und zunächst seine Söhne ergriff, eilte er mit Waffen herbei, um die Kinder zu retten.

[2]) gleichmäßig, insofern es der Größe des körperlichen Schmerzes gleichkommt, adäquat ist.

einen bloß willkürlichen, sondern in dem Wesen unserer Empfindungen selbst gegründeten Anstand übertreten haben, wenn er den Philoktet und Herkules so winseln und weinen, so schreien und brüllen läßt. Die Umstehenden können unmöglich so viel Anteil an ihren Leiden nehmen, als diese ungemäßigten Ausbrüche zu erfordern scheinen. Sie werden uns Zuschauern vergleichungsweise kalt vorkommen, und dennoch können wir ihr Mitleiden nicht wohl anders als wie das Maß des unsrigen betrachten. Hierzu füge man, daß der Schauspieler die Vorstellung des körperlichen Schmerzes schwerlich oder gar nicht bis zur Illusion treiben kann,[1]) und wer weiß, ob die neuern dramatischen Dichter nicht eher zu loben als zu tadeln sind, daß sie diese Klippe entweder ganz und gar vermieden, oder doch nur mit einem leichten Kahne umfahren haben.

Wie manches würde in der Theorie unwidersprechlich scheinen, wenn es dem Genie nicht gelungen wäre, das Widerspiel durch die That zu erweisen. Alle diese Betrachtungen sind nicht ungegründet, und doch bleibt Philoktet eines von den Meisterstücken der Bühne. Denn ein Teil derselben[2]) trifft den Sophokles nicht eigentlich, und nur indem er sich über den andern Teil hinwegsetzt, hat er Schönheiten erreicht, von welchen dem furchtsamen Kunstrichter ohne dieses Beispiel nie träumen würde. Folgende Anmerkungen werden es näher zeigen.

1. — Wie wunderbar hat der Dichter die Idee des körperlichen Schmerzes zu verstärken und zu erweitern gewußt! Er wählte eine Wunde — (denn auch die Umstände der Geschichte kann man betrachten, als ob sie von seiner Wahl abgehangen hätten, insofern er nämlich die ganze Geschichte, eben dieser ihm vorteilhaften Umstände wegen, wählte) — er wählte, sage ich, eine Wunde und nicht eine innerliche Krankheit, weil sich von jener eine

---

[1]) = so täuschend und wahrheitsgetreu darstellen, daß der Zuschauer wirklich meint, der Schauspieler sei von dem körperlichen Schmerze befallen.

[2]) d. h. der vorhergehenden Betrachtungen und selbst erhobenen Einwände.

lebhaftere Vorstellung machen läßt, als von dieser, wenn sie auch noch so schmerzlich ist. Die innere sympathetische Glut, welche den Meleager[1]) verzehrte, als ihn seine Mutter in dem fatalen[2]) Brande ihrer schwesterlichen Wut aufopferte, würde daher weniger theatralisch sein, als eine Wunde. Und diese Wunde war ein göttliches Strafgericht. Ein mehr als natürliches Gift tobte unaufhörlich darin, und nur ein stärkerer Anfall von Schmerzen hatte seine gesetzte Zeit, nach welchem jedesmal der Unglückliche in einen betäubenden Schlaf verfiel, in welchem sich seine erschöpfte Natur erholen mußte, den nämlichen Weg des Leidens wieder antreten zu können. Chateaubrun läßt ihn bloß von dem vergifteten Pfeile eines Trojaners verwundet sein. Was kann man sich von einem so gewöhnlichen Zufalle Außerordentliches versprechen? Ihm war in den alten Kriegen ein Jeder ausgesetzt; wie kam es, daß er nur bei dem Philoktet so schreckliche Folgen hatte? Ein natürliches Gift, das neun ganzer Jahre wirkt, ohne zu töten, ist noch dazu weit unwahrscheinlicher, als all das fabelhafte Wunderbare, womit es der Grieche ausgerüstet hat.

2. — So groß und schrecklich er aber auch die körperlichen Schmerzen seines Helden machte, so fühlte er es doch sehr wohl, daß sie allein nicht hinreichend wären, einen merklichen Grad des Mitleids zu erregen. Er verband sie daher mit andern Uebeln, die gleichfalls für sich betrachtet nicht besonders rühren konnten, die aber durch diese Verbindung einen ebenso melancholischen Anstrich erhielten, als sie den körper-

---

[1]) Meleager, Sohn des Oeneus, Königs von Kalydon, und der Althäa, nahm am Argonautenzuge Teil und erlegte den kalydonischen Eber. In dem darauf folgenden Streite über den Kopf und die Haut des Ebers erschlug Meleager den Bruder seiner Mutter. Diese verwünschte den Sohn und warf ein Stück Holz, von dessen Erhaltung sein Leben abhing, ins Feuer. Er litt jetzt Qualen, die dem Verbrennen des Holzscheites entsprachen und starb; daher der Ausdruck: sympathetische Glut.

[2]) fatal nicht in der modernen abgeschwächten Bedeutung = unangenehm, sondern in der ursprünglichen, noch jetzt von der französischen Sprache aufrecht erhaltenen: verhängnisvoll, verderblich, tödlich.

lichen Schmerzen hinwiederum mitteilten. Diese Uebel waren völlige Beraubung der menschlichen Gesellschaft, Hunger und alle Unbequemlichkeiten des Lebens, welchen man unter einem rauhen Himmel in jener Beraubung ausgesetzt ist.[1]) Man denke sich einen Menschen in diesen Umständen, man gebe ihm aber Gesundheit und Kräfte, und Industrie, und es ist ein Robinson Krusöe,[2]) der auf unser Mitleid wenig Anspruch macht, ob uns gleich sein Schicksal sonst gar nicht gleichgültig ist. Denn wir sind selten mit der menschlichen Gesellschaft so zufrieden, daß uns die Ruhe, die wir außer derselben genießen, nicht sehr reizend dünken sollte, besonders unter der Vorstellung,

---

[1]) Man vergleiche die Stelle des Chorgesangs aus dem Philoktet des Sophokles nach der Uebersetzung von Donner, Vers 166—186:

2. Strophe.

Innig jammert des Mannes mich,
Den kein menschliches Auge, das
Seiner hütet und wacht, erquickt,
Wie er, ewig allein, ach!
Am wildwühlenden Schmerze krankt
Und Not leidet an Allem, was
Heischt des Lebens Bedarf. Wie nur, o wie trägt es der Arme nur?
Furchtbare Götterhand!
Weh! unseliges Staubgeschlecht,
Maßlos duldend im Leben!

2. Gegenstrophe.

Er, der sicherlich keinem Sohn
Altberühmter Geschlechter weicht,
Er liegt, alles Bedarfs entblößt,
Einsam, ohne Genossen,
Wo nur buntes und zottiges
Wild haust, liegt, sich verzehrend in
Schmerz und Hunger, von unheilbaren Gram's Sorgen gequält und rings
Von dem geschwätzigen,
Fernhin dröhnenden Widerhall
Bittern Jammers umlagert.

[2]) Der bekannte Schiffbrüchige, zunächst der Held eines englischen Romans von Daniel Defoe (1719). Zahlreiche Uebersetzungen hatten bereits zu Lessings Zeit das interessante Buch auch in Deutschland verbreitet. Zum Gemeingut wurde es aber erst, als Campe 1779 in seinem „Robinson der Jüngere" pädagogische Zwecke, welche an Rousseau erinnern, damit verband.

welche jedes Individuum[1]) schmeichelt, daß es fremden Beistandes nach und nach kann entbehren lernen. Auf der andern Seite gebe man einem Menschen die schmerzlichste, unheilbarste Krankheit, aber man denke ihn zugleich von gefälligen Freunden umgeben, die ihn an nichts Mangel leiden lassen, die sein Uebel so viel in ihren Kräften steht, erleichtern, gegen die er unverhohlen klagen und jammern darf: unstreitig werden wir Mitleid mit ihm haben, aber dieses Mitleid dauert nicht in die Länge, endlich zucken wir die Achsel und verweisen ihn zur Geduld. Nur wenn beide Fälle zusammen kommen, wenn der Einsame auch seines Körpers nicht mächtig ist, wenn dem Kranken eben so wenig Jemand anders hilft, als er sich selbst helfen kann, und seine Klagen in der öden Luft verfliegen: alsdann sehen wir alles Elend, was die menschliche Natur treffen kann, über den Unglücklichen zusammenschlagen, und jeder flüchtige Gedanke, mit dem wir uns an seiner Stelle denken, erregt Schaudern und Entsetzen. Wir erblicken nichts als die Verzweiflung in ihrer schrecklichsten Gestalt vor uns, und kein Mitleid ist stärker, keines zerschmelzt mehr die ganze Seele, als das, welches sich mit Vorstellungen der Verzweiflung mischt. Von dieser Art ist das Mitleid, welches wir für den Philoktet empfinden, und in dem Augenblick am stärksten empfinden, wenn wir ihn auch seines Bogens beraubt sehen, des Einzigen, was ihm sein kümmerliches Leben erhalten mußte. — O des Franzosen, der keinen Verstand, dieses zu überlegen, kein Herz, dieses zu fühlen, gehabt hat! Oder wenn er es gehabt hat, der klein genug war, dem armseligen Geschmacke seiner Nation alles dieses aufzuopfern. Chateaubrun giebt dem Philoktet Gesellschaft.[2]) Er läßt eine Prinzessin Tochter zu ihm in die

---

[1]) Man beachte den zu Lessings Zeit gebräuchlichen Accusativ bei dem Zeitwort schmeicheln, während jetzt mit Ausnahme des reflexiven „sich schmeicheln" der Dativ üblich ist.

[2]) In dem bereits oben angeführten französischen Drama Philoctète wird der auf dem einsamen Lemnos hülflos verlassene Philoktet von seiner Tochter Sophie und deren Erzieherin Palmyra (der in der französischen Tragödie unvermeidlichen Vertrauten) aufgesucht und

wüste Insel kommen. Und auch diese ist nicht allein, sondern hat ihre Hofmeisterin bei sich; ein Ding, von dem ich nicht weiß, ob es die Prinzessin oder der Dichter nötiger gebraucht hat. Das ganze vortreffliche Spiel mit dem Bogen[1]) hat er weggelassen. Dafür läßt er schöne Augen spielen. Freilich würden Pfeil und Bogen der französischen Heldenjugend sehr lustig vorgekommen sein. Nichts hingegen ist ernsthafter als der Zorn schöner Augen. Der Grieche martert uns mit der gräulichen Besorgung, der arme Philoktet werde ohne seinen Bogen auf der wüsten Insel bleiben und elendiglich umkommen müssen. Der Franzose weiß einen gewissern Weg zu unsern Herzen: er läßt uns fürchten, der Sohn des Achilles werde ohne seine Prinzessin abziehen müssen. Dieses hießen denn auch die Pariser Kunstrichter über die Alten triumphieren, und einer schlug vor, das Chateaubrunsche Stück „Die besiegte Schwierigkeit" zu benennen.[2])

3. — Nach der Wirkung des Ganzen betrachte man die einzelnen Scenen, in welchen Philoktet nicht mehr der verlassene Kranke ist; wo er Hoffnung hat, nun bald die trostlose Ein-

---

gepflegt. Als nun Ulysses und Pyrrhus, der Sohn des Achill, auf der Insel erscheinen, um den Philoktet entweder durch List oder durch Gewalt nach Troja zurückzuführen, verliebt sich Pyrrhus sofort in Sophie, verwirft demnach jede Hinterlist („Was würd' Sophie wohl von der Verstellung denken") und tritt als ritterlicher Beschützer des Vaters der Geliebten auf. Dabei giebt es manchen Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, bis es endlich der Beredsamkeit des Ulysses gelingt, den Philoktet zur Abfahrt nach Troja zu bewegen. Der Vereinigung der Liebenden steht nunmehr nichts im Wege!

[1]) In dem Sophokleïschen Drama bildet der Besitz des Bogens den eigentlichen Mittelpunkt der Handlung. Zunächst hat ihn Neoptolemus durch listiges Zureden in seine Gewalt gebracht, dann will er, von Mitleid ergriffen, ihn dem Philoktet zurückgeben; Odysseus eilt zornig herbei und ist bereit, Gewalt anzuwenden. Mutig widersteht ihm Neoptolemus und hätte den Philoktet statt zu den verhaßten Griechen vor Troja in seine Heimat geführt, wenn nicht als rettender Gott Herkules erschienen wäre und die Abfahrt nach Troja befohlen hätte.

[2]) Das thut der Kritiker oder vielmehr der Lobredner im Mercure de France (April 1755), indem er ausdrücklich hinzusetzt, daß es erst dem schöpferischen Talente Chateaubruns gelungen sei, uns für ein so einfaches und zugleich so fremdartiges Sujet zu interessieren. Er habe die Alten (Sophokles) verschönt, ohne ihnen das Eigenartige zu nehmen.

öde zu verlassen und wieder in sein Reich zu gelangen; wo sich also sein ganzes Unglück auf die schmerzliche Wunde einschränkt. Er wimmert, er schreit, er bekommt die gräßlichsten Zuckungen. Hierwider geht eigentlich der Einwurf des beleidigten Anstandes. Es ist ein Engländer, welcher diesen Einwurf macht; ein Mann also, bei welchem man nicht leicht eine falsche Delikatesse argwöhnen darf. Wie schon berührt, so giebt er ihm auch einen sehr guten Grund. Alle Empfindungen und Leidenschaften, sagt er, mit welchen andere nur sehr wenig sympathisieren können, werden anstößig, wenn man sie zu heftig ausdrückt.[1]) „Aus diesem Grunde ist nichts unanständiger und einem Manne unwürdiger, als wenn er den Schmerz, auch den allerheftigsten, nicht mit Geduld ertragen kann, sondern weint und schreit. Zwar giebt es eine Sympathie mit dem körperlichen Schmerze. Wenn wir sehen, daß Jemand einen Schlag auf den Arm oder das Schienbein bekommen soll, so fahren wir natürlicher Weise zusammen, und ziehen unsern eignen Arm oder Schienbein zurück; und wenn der Schlag wirklich geschieht, so empfinden wir ihn gewissermaßen ebensowohl, als der, den er getroffen. Gleichwohl aber ist es gewiß, daß das Uebel, welches wir fühlen, gar nicht beträchtlich ist; wenn der Geschlagene daher ein heftiges Geschrei erregt, so ermangeln wir nicht, ihn zu verachten, weil wir in der Verfassung nicht sind, eben so heftig schreien zu können, als er.“ — Nichts ist betrüglicher als allgemeine Gesetze für unsere Empfindungen. Ihr Gewebe ist so fein und verwickelt, daß es auch der behutsamsten Spekulation kaum möglich ist, einen einzelnen Faden rein aufzufassen und durch alle Kreuzfäden zu verfolgen. Gelingt es ihr aber auch schon, was für Nutzen hat es? Es giebt in der Natur keine einzelne reine

---

1) Adam Smith in seiner „Theorie moralischer Empfindungen“, Seite 41, London 1761. (Anmerk. Lessings.) Es ist dies die erste schriftstellerische Arbeit des berühmten englischen Nationalökonomen, welcher 1723 in Schottland geboren und 1790 gestorben ist.

Empfindung; mit einer jeden entstehen tausend andere zugleich, deren geringste die Grundempfindung gänzlich verändert, so daß Ausnahmen über Ausnahmen erwachsen, die das vermeintlich allgemeine Gesetz endlich selbst auf eine bloße Erfahrung in wenig einzelnen Fällen einschränken. — Wir verachten denjenigen, sagt der Engländer, den wir unter körperlichen Schmerzen heftig schreien hören. Aber nicht immer, nicht zum ersten Male; nicht, wenn wir sehen, daß der Leidende alles mögliche anwendet, seinen Schmerz zu verbeißen; nicht, wenn wir ihn sonst als einen Mann von Standhaftigkeit kennen; noch weniger, wenn wir ihn selbst unter dem Leiden Proben von seiner Standhaftigkeit ablegen sehen, wenn wir sehen, daß ihn der Schmerz zwar zum Schreien, aber auch zu weiter nichts zwingen kann, daß er sich lieber der längeren Fortdauer dieses Schmerzes unterwirft, als das Geringste in seiner Denkungsart, in seinen Entschlüssen ändert, ob er schon in dieser Veränderung die gänzliche Endschaft seines Schmerzes hoffen darf. Das alles findet sich bei dem Philoktet. Die moralische Größe bestand bei den alten Griechen in einer eben so unveränderlichen Liebe gegen seine Freunde, als unwandelbarem Hasse gegen seine Feinde.[1]) Diese Größe behält Philoktet bei allen seinen Martern. Sein Schmerz hat seine Augen nicht so vertrocknet, daß sie ihm keine Thränen über das Schicksal seiner alten Freunde gewähren könnten. Sein Schmerz hat ihn so mürbe nicht gemacht, daß er, um ihn los zu werden, seinen Feinden vergeben und sich gern zu allen ihren eigennützigen Absichten brauchen lassen möchte.[2]) Und diesen Felsen von einem Mann hätten

---

[1]) R. Gosche (in seiner Ausgabe des Laokoon S. 34) nimmt unnötiger Weise Anstoß an dem Ausdruck „bei den alten Griechen“, weil das nachfolgende „seine Freunde“ den Singular verlange. Es soll doch eben heißen: die Griechen hielten es für moralisch groß, wenn ein Mann, ein Held seine Freunde ebenso unwandelbar liebte, als seine Feinde haßte.

[2]) Philoktet betrauert beim Sophokles den Tod des Achill, den er einen edlen Sieger und Gefallenen nennt: er beklagt auch den Neoptolemus, so daß dieser ihm zuruft (Vers 333 f.):

die Athenienser verachten sollen, weil die Wellen, die ihn nicht erschüttern können, ihn wenigstens ertönen machen? — Ich bekenne, daß ich an der Philosophie des Cicero überhaupt wenig Geschmack finde; am allerwenigsten aber an der, die er in dem zweiten Buche seiner Tuskulanischen Fragen über die Erduldung des körperlichen Schmerzes[1]) auskramt. Man sollte glauben, er wolle einen Gladiator[2]) abrichten, so sehr eifert er wider den äußerlichen Ausdruck des Schmerzes. In diesem scheint er allein die Ungeduld zu finden, ohne zu überlegen, daß er oft nichts weniger als freiwillig ist, die wahre Tapferkeit aber sich nur in freiwilligen Handlungen zeigen kann. Er hört bei dem Sophokles den Philoktet nur klagen und schreien, und übersieht sein übriges standhaftes Betragen gänzlich. Wo hätte er auch sonst die Gelegenheit zu seinem rhetorischen Ausfalle wider die Dichter hergenommen? „Sie sollen uns weichlich machen, weil sie die tapfersten Männer klagend einführen." Sie müssen sie klagen lassen; denn ein Theater ist keine Arena.[2]) Dem verdammten oder feilen Fechter kam es zu, Alles mit Anstand zu thun und zu leiden. Von ihm mußte kein kläglicher Laut gehört, keine schmerzliche Zuckung erblickt werden. Denn da seine Wunden, sein Tod die Zuschauer ergötzen sollten, so mußte die Kunst alles Gefühl verbergen lehren. Die geringste Aeußerung desselben hätte Mitleiden erweckt, und öfters erregtes Mitleiden würde diesen frostig

---

Ich dächte, dein Leid, Armer, wäre dir genug,
Daß nicht um fremde Leiden du zu klagen brauchst.

Dagegen will sein Zorn gegen die Heerführer Agamemnon und Menelaus, und vor allem gegen Odysseus sich durch nichts besänftigen lassen.

[1]) Cicero (siehe oben S. 4), gab in seinen hier erwähnten Untersuchungen die Ansichten der alle Weichlichkeit des Gefühls verachtenden Stoiker. („Ueber die Ertragung des Schmerzes", „Ueber die Verachtung des Todes" u. s. w.) Tuskulanische nannte er diese Schriften, weil sie auf seinem Landgut Tuskulum, dem heutigen Fraskati, ausgearbeitet wurden.

[2]) Gladiatoren (von gladius, das Schwert) wurden in Rom die Fechter genannt, welche ursprünglich bei Leichenfeiern, später (besonders in der Kaiserzeit) zur Ergötzung des Volkes überhaupt im blutigen Kampfspiel auftraten. Es waren in der Regel Sklaven oder Kriegsgefangene, die in bestimmten Schulen ausgebildet wurden,

grausamen Schauspielen bald ein Ende gemacht haben. Was aber hier nicht erregt werden sollte, ist die einzige Absicht der tragischen Bühne, und fordert daher ein gerade entgegengesetztes Betragen. Ihre Helden müssen Gefühl zeigen, müssen ihre Schmerzen äußern und die bloße Natur in sich wirken lassen. Verraten sie Abrichtung und Zwang, so lassen sie unser Herz kalt, und Klopffechter im Kothurne[1]) können höchstens nur bewundert werden. Diese Benennung verdienen alle Personen der sogenannten Senekaschen Tragödien, und ich bin der festen Meinung, daß die gladiatorischen Spiele die vornehmste Ursache gewesen, warum die Römer in dem Tragischen noch so weit unter dem Mittelmäßigen geblieben sind. Die Zuschauer lernten in dem blutigen Amphitheater alle Natur verkennen, wo allenfalls ein Ktesias[2]) seine Kunst studieren konnte, aber nimmermehr ein Sophokles. Das tragischste Genie, an diese künstlichen Todesscenen gewöhnt, mußte auf Bombast und Rodomontaden[3]) verfallen. Aber so wenig als solche Rodomontaden wahren Heldenmut einflößen können, eben so wenig können Philoktetische Klagen weichlich machen. Die Klagen sind eines Menschen, aber die Hand-

---

und dann in den Amphiheatern auf dem sandigen Ringplatz gegen einander oder gegen wilde Tiere kämpften.

1) Klopffechter = Raufbold; Kothurn = der hohe Schuh, dessen sich die Schauspieler in der Tragödie bedienten, daher überhaupt Bezeichnung des tragischen Pathos. Durch die Zusammenstellung beider Ausdrücke sollen die hohlen und gräßlich-schwülstigen Theaterhelden bezeichnet werden, welche der römische Philosoph und Dichter Lucius Annaeus Seneca († 65 n. Chr.) auf die Bühne brachte.

2) Lessing scheint, wie Blümner a. a. O. S. 64 überzeugend nachweist, irrtümlich Ktesias statt Ktesilaus geschrieben zu haben. Ersterer wird von Plinius nur einmal erwähnt und hat mit den Gladiatorenspielen nichts zu thun, wogegen Ktesilaus von Winckelmann in seinen „Gedanken über die Nachahmung ꝛc.“ §. 31, mit dem „sterbenden Fechter“ ausdrücklich in Verbindung gebracht worden war, und Lessing gewiß an diese Stelle dachte.

3) Rodomontaden = Prahlerei, Großsprecherei. Bei den italienischen Dichtern Bojardo und Ariost kommt als Eigenname Rodomonte vor, und der Träger desselben, ein prahlerischer Eisenfresser, bestätigt die Ableitung des Wortes (Monte, der Berg, rodare, rollen = der Berge in Bewegung setzt).

lungen eines Helden. Beide machen den menschlichen Helden, der weder weichlich noch verhärtet ist, sondern bald dieses, bald jenes scheint, so wie ihn jetzt Natur, jetzt Grundsätze und Pflicht verlangen. Er ist das Höchste, was die Weisheit hervorbringen und die Kunst nachahmen kann.

4. — Nicht genug, daß Sophokles seinen empfindlichen Philoktet vor der Verachtung gesichert hat; er hat auch allem andern weislich vorgebaut, was man sonst aus der Anmerkung des Engländers wider ihn erinnern könnte. Denn verachten wir schon Denjenigen nicht immer, der bei körperlichen Schmerzen schreit, so ist doch dieses unwidersprechlich, daß wir nicht so viel Mitleiden für ihn empfinden, als dieses Geschrei zu erfordern scheint. Wie sollen sich also Diejenigen verhalten, die mit dem schreienden Philoktet zu thun haben? Sollen sie sich in einem hohen Grade gerührt stellen? Es ist wid=r die Natur. Sollen sie sich so kalt und verlegen bezeigen, als man wirklich bei dergleichen Fällen zu sein pflegt? Das würde die widrigste Dissonanz für den Zuschauer hervorbringen. Aber, wie gesagt, auch diesem hat Sophokles vorgebaut. Dadurch nämlich, daß die Nebenpersonen ihr eigenes Interesse haben; daß der Eindruck, welchen das Schreien des Philoktet auf sie macht, nicht das Einzige ist, was sie beschäftigt, und der Zuschauer daher nicht sowohl auf die Disproportion[1]) ihres Mitleids mit diesem Geschrei, als vielmehr auf die Veränderung achtgiebt, die in ihren eignen Gesinnungen und Anschlägen durch das Mitleid, es sei so schwach oder so stark es will, entsteht oder entstehen sollte. Neoptolem und der Chor haben den unglücklichen Philoktet hintergangen; sie erkennen, in welche Verzweiflung ihn ihr Betrug stürzen werde; nun bekommt er seinen schrecklichen Zufall vor ihren Augen; kann dieser Zufall keine merkliche sympathetische[2]) Empfindung in ihnen er-

---

[1]) Das Mißverhältnis, in welchem ihr Mitleid zu dem Jammergeschrei des Philoktet steht.

[2]) In der ursprünglichen Bedeutung von: mitleidend, mitfühlend.

regen, so kann er sie doch antreiben, in sich zu gehen, gegen so viel Elend Achtung zu haben, und es durch Verräterei nicht häufen zu wollen. Dieses erwartet der Zuschauer, und seine Erwartung findet sich von dem edelmütigen Neoptolem nicht getäuscht. Philoktet, seiner Schmerzen Meister, würde den Neoptolem bei seiner Verstellung erhalten haben. Philoktet, den sein Schmerz aller Verstellung unfähig macht, so höchst nötig sie ihm auch scheint, damit seinen künftigen Reisegefährten das Versprechen, ihn mit sich zu nehmen, nicht zu bald gereue; Philoktet, der ganz Natur ist, bringt auch den Neoptolem zu seiner Natur wieder zurück. Diese Umkehr ist vortrefflich und um so viel rührender, da sie von der bloßen Menschlichkeit bewirkt wird. Bei dem Franzosen haben wiederum die schönen Augen ihren Teil daran.[1]) Doch ich will an diese Parodie nicht mehr denken. — Des nämlichen Kunstgriffs, mit dem Mitleiden, welches das Geschrei über körperliche Schmerzen hervorbringen sollte, in den Umstehenden einen andern Affekt zu verbinden, hat sich Sophokles auch in den Trachinerinnen[2]) bedient. Der Schmerz des Herkules ist kein ermattender Schmerz; er treibt ihn bis zur Raserei, in der er nach nichts als nach Rache schnaubt. Schon hatte er in dieser Wut den Lichas[3]) ergriffen und an dem Felsen zerschmettert. Der Chor ist weiblich; um so viel natürlicher muß sich Furcht und Entsetzen seiner bemeistern. Dieses, und die Erwartung, ob noch ein Gott dem Herkules zu Hülfe eilen, oder Herkules unter diesem Uebel erliegen werde, macht hier das eigentliche allgemeine Interesse, welches von dem Mitleiden nur eine geringe Schattierung erhält. Sobald der Ausgang durch die Zusammenhaltung der Orakel entschieden ist, wird Herkules ruhig, und die Bewunderung über seinen letzten

---

[1]) Akt II Scene 3:

„Was würd' Sophie wohl von der Verstellung denken?"

sagt der Sohn des Achilles. (Anmerk. **Lessings.**)

[2]) Siehe oben Seite 13.

[3]) Seinen Diener und Herold.

Entschluß tritt an die Stelle aller andern Empfindungen. Ueberhaupt aber muß man bei der Vergleichung des leidenden Herkules mit dem leidenden Philoktet nicht vergessen, daß Jener ein Halbgott und Dieser nur ein Mensch ist. Der Mensch schämt sich seiner Klagen nie; aber der Halbgott schämt sich, daß sein sterblicher Teil über den unsterblichen so viel vermocht habe, daß er wie ein Mädchen weinen und winseln müssen. Wir Neuern glauben keine Halbgötter, aber der geringste Held soll bei uns wie ein Halbgott empfinden und handeln.

Ob der Schauspieler das Geschrei und die Verzuckungen des Schmerzes bis zur Illusion bringen könne, will ich weder zu verneinen noch zu bejahen wagen. Wenn ich fände, daß es unsere Schauspieler nicht könnten, so müßte ich erst wissen, ob es auch ein Garrik[1]) nicht vermögend wäre; und wenn es auch Diesem nicht gelänge, so würde ich mir noch immer die Skävopoeie[2]) und Deklamation der Alten in einer Vollkommenheit denken dürfen, von der wir heut zu Tage gar keinen Begriff haben.

V.

Haben die Bildhauer dem Dichter nachgeahmt, so zeigen die wesentlichen Abweichungen, daß sie es mit dem höchsten Verständnis ihrer Kunst gethan haben.

Es giebt Kenner des Altertums, welche die Gruppe Laokoon zwar für ein Werk griechischer Meister, aber aus der Zeit der Kaiser halten, weil sie glauben, daß der Virgilische Laokoon dabei zum Vorbilde gedient habe. Ich will von den älteren Gelehrten, die dieser Meinung gewesen sind, nur den Bartho-

---

1) Berühmter englischer Schauspieler (1716–1779), eben so groß im Tragischen wie im Komischen.

2) Richtiger Skenopoeie, = Verfertigung von Theatermasken. — Die griechischen Schauspieler bedienten sich bekanntlich besonderer Masken mit trichter- oder sprachrohrförmigem Mundstücke, um den gewaltigen Theaterraum auszufüllen. — Vgl. auch Lessing Bd. VIII. S. 233. (Wie die Alten den Tod gebildet.)

lomäus Marliani,[1]) und von den neueren den Montfaucon[2]) nennen. Sie fanden ohne Zweifel zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters eine so besondere Uebereinstimmung, daß es ihnen unmöglich dünkte, daß Beide von ungefähr auf einerlei Umstände sollten gefallen sein, die sich nichts weniger, als von selbst darbieten. Dabei setzen sie voraus, daß, wenn es auf die Ehre der Erfindung und des ersten Gedankens ankomme, die Wahrscheinlichkeit für den Dichter ungleich größer sei, als für den Künstler.

Nur scheinen sie vergessen zu haben, daß ein dritter Fall möglich sei. Denn vielleicht hat der Dichter eben so wenig dem Künstler, als der Künstler dem Dichter nachgeahmt, sondern Beide haben aus einerlei älteren Quelle geschöpft. Nach dem Makrobius[3]) würde Pisander[4]) diese ältere Quelle

---

[1]) Marliani (Bartholomäus, zwischen 1544—60 in Rom) sagt in seiner gelehrten Topographie von Rom, Buch IV, Kap. 14: „Obgleich diese (die Rhodier Agesander, Polydor und Athenodor) nach der Schilderung des Virgil die Statue gebildet zu haben scheinen 2c." (Anmerk. **Lessings.**)

[2]) Montfaucon (siehe S. 21) sagt in seinem großen Werke: Antiquité expliquée etc., Suppl. 1, S. 242: „Es scheint, daß Agesander, Polydor und Athenodor, welche die Meister des Werkes waren, um die Wette dahin gestrebt haben, daß sie ein Denkmal hinterließen, welches der unvergleichlichen Schilderung entspräche, die Virgil vom Laokoon gegeben hat." (Anmerk. **Lessings.**)

[3]) Macrobius (römischer Grammatiker und Antiquar aus dem 5. Jahrh. nach Chr.) sagt in seinen „Saturnalischen Gastmählern", Buch V, Kap. 2: „Meint ihr, ich werde — was allbekannt ist — darüber sprechen, was Virgil von den Griechen entlehnt hat? daß Theokrit seine Quelle wurde für das Hirtengedicht, Hesiod für den Landbau; daß er in diesem letzten Gedichte die Witterungsanzeichen aus den Phänomenen des Arat schöpfte; oder daß er die Zerstörung von Troja, sammt seinem Sinon, dem hölzernen Rosse, und allem andern, was das II. Buch ausmacht, fast wörtlich aus dem Pisander übertragen hat? Dieser ragt unter den griechischen Dichtern durch ein Werk hervor, welches von der Hochzeit des Jupiter und der Juno beginnt, sämmtliche Geschichten, die sich im Laufe der Jahrhunderte bis auf Pisanders Zeit ereigneten, zusammenstellt und zu einem Ganzen vereinigt. In diesem Werke berichtet er unter allen anderen Geschichten auch in gleicher Weise über den Untergang Trojas. Virgil hat dies wortgetreu übersetzt, und daraus seine Zerstörung Iliums geschaffen. Doch dies und anderes übergehe ich da es schulkundig ist." (Anmerk. **Lessings.**)

[4]) Pisander, griechischer Dichter, der im 7. Jahrhundert vor Chr. auf Rhodos lebte und nach Dorischen Traditionen ein episches Gedicht „Heraclea" dichtete. Von

sein können. Denn als die Werke dieses griechischen Dichters noch vorhanden waren, war es „schulkundig", daß der Römer die ganze Eroberung und Zerstörung Iliums, sein ganzes zweites Buch, aus ihm nicht sowohl nachgeahmt, als treulich übersetzt habe. Wäre nun also Pisander auch in der Geschichte des Laokoon Virgils Vorgänger gewesen, so brauchten die griechischen Künstler ihre Anleitung nicht aus einem lateinischen Dichter zu holen, und die Mutmaßung von ihrem Zeitalter gründet sich auf nichts.

Indeß, wenn ich notwendig die Meinung des Marliani und Montfaucon behaupten müßte, so würde ich ihnen folgende Ausflucht leihen. Pisanders Gedichte sind verloren; wie die Geschichte des Laokoon von ihm erzählt worden, läßt sich mit Gewißheit nicht sagen; es ist aber wahrscheinlich, daß es mit eben den Umständen geschehen sei, von welchen wir noch jetzt bei griechischen Schriftstellern Spuren finden. Nun kommen aber diese mit der Erzählung des Virgil im geringsten nicht überein, sondern der römische Dichter muß die griechische Tradition völlig nach seinem Gutdünken umgeschmolzen haben. Wie er das Unglück des Laokoon erzählt, so ist es seine eigene Erfindung; folglich, wenn die Künstler in ihrer Vorstellung mit ihm harmonieren, so können sie nicht wohl anders, als nach seiner Zeit gelebt und nach seinem Vorbilde gearbeitet haben.

Quintus Calaber[1]) läßt zwar den Laokoon einen gleichen Verdacht, wie Virgil, wider das hölzerne Pferd bezeigen; allein der Zorn der Minerva, welchen sich dieser dadurch zuzieht, äußert sich bei ihm ganz anders. Die Erde erbebt unter dem

---

den wenigen auf uns gekommenen Fragmenten gehört Einzelnes wohl einem spätern Pisander an.

[1]) Quintus Calaber, von seinem Aufenthaltsorte auch Smyrnäus genannt, lebte etwa im 4. Jahrhunderte n. Chr. Er ist der Verfasser eines umfangreichen epischen Gedichtes „Posthomerica", welches eine Fortsetzung der Ilias bilden soll. Dies Gedicht wurde in Calabrien gefunden und gab seinem Autor den Beinamen.

warnenden Trojaner; Schrecken und Angst überfallen ihn; ein brennender Schmerz tobt in seinen Augen; sein Gehirn leidet; er rast; er erblindet. Erst, da er blind noch nicht aufhört, die Verbrennung des hölzernen Pferdes anzuraten, sendet Minerva zwei schreckliche Drachen, die aber bloß die Kinder des Laokoon ergreifen. Umsonst strecken diese die Hände nach ihrem Vater aus; der arme blinde Mann kann ihnen nicht helfen; sie werden zerfleischt und die Schlangen schlüpfen in die Erde. Dem Laokoon selbst geschieht von ihnen nichts; und daß dieser Umstand dem Quintus nicht eigen, sondern vielmehr allgemein angenommen müsse gewesen sein, bezeugt eine Stelle des **Lykophron**,[1]) wo diese Schlangen[2]) das Beiwort der Kinderfresser führen.

War er aber, dieser Umstand, bei den Griechen allgemein angenommen, so würden sich griechische Künstler schwerlich erkühnt haben, von ihm abzuweichen, und schwerlich würde es sich getroffen haben, daß sie auf eben die Art wie ein römischer Dichter abgewichen wären, wenn sie diesen Dichter nicht gekannt hätten, wenn sie vielleicht nicht den ausdrücklichen Auftrag gehabt hätten, nach ihm zu arbeiten. Auf diesem Punkte, meine ich, müßte man bestehen, wenn man den Marliani und Montfaucon verteidigen wollte. Virgil ist der Erste und Einzige,[3]) welcher sowohl Vater als Kinder von den Schlangen

---

[1]) **Lykophron**, griechischer Grammatiker, lebte um 270 v. Chr. am Hofe des Ptolemäus Philadelphus zu Alexandria. Er dichtete auch Trauerspiele und ist der Verfasser des Monodrams: **Kassandra**, in welchem die Seherin den Untergang Trojas und die Schicksale der Helden vorausgesagt.

[2]) Oder vielmehr **Schlange**; denn Lykophron scheint nur **eine** angenommen zu haben. (Anmerk. **Lessings**.)

[3]) Ich erinnere mich, daß man das Gemälde hierwider anführen könnte, welches **Eumolp** bei dem **Petron***) auslegt. Es stellte die Zerstörung von Troja und be-

---

*) **Petronius**, Titus Arbiter, erst Günstling des Nero, dann Opfer seiner Grausamkeit, stirbt auf seine Veranlassung durch Selbstmord 67 n. Chr. Er ist der Verfasser des unter dem Namen „**Satirikon**“ auf uns gekommenen Romans, in welchem in Prosa und Vers römische Sitten zur Kaiserzeit geschildert werden. Petron führt in demselben auch einen Dichter **Eumolp** ein und läßt ihn unter andern Werke aus einer Gemäldegalerie in Neapel in poetischer Form schildern.

umbringen läßt; die Bildhauer thun dies gleichfalls, da sie es doch als Griechen nicht hätten thun sollen: also ist es wahrscheinlich, daß sie es auf Veranlassung des Virgil gethan haben.

---

sonders die Geschichte des Laokoon vollkommen so vor, als sie Virgil erzählt; und da in der nämlichen Galerie zu Neapel, in der es stand, andere alte Gemälde vom Zeuxis, Protogenes, Apelles waren, so ließe sich vermuten, daß es gleichfalls ein altes griechisches Gemälde gewesen sei. Allein man erlaube mir, einen Romandichter für keinen Historikus halten zu dürfen. Diese Galerie, und dieses Gemälde, und dieser Eumolp haben, allem Ansehen nach, nirgends als in der Phantasie des Petrons existiert. Nichts verrät ihre gänzliche Erdichtung deutlicher, als die offenbaren Spuren einer beinahe schülermäßigen Nachahmung der Virgilischen Beschreibung. Es wird sich der Mühe verlohnen, die Vergleichung anzustellen. So Virgil (Aeneid lib. II. 199—224):

Jetzo zeigt den Armen sich dort ein entsetzliches Schauspiel,
Das mit Grauen erfüllt die leicht bewegten Gemüter.
Festlich stand, zum Priester erlost dem hehren Poseidon,
Am Altare Laokoon dort und opfert den Stier ihm.
Siehe, da wälzt von Tenedos her auf ruhiger Woge
— Schaudernd erzähl' ich es nur — ein Paar gewaltiger Schlangen
Sich weit kreisend heran und strebt zusammen an's Ufer.
Mächtig ragt ihre Brust und der blutig geschwollene Kamm auch
Aus den Fluten empor, und weithin furchet ihr Körper
Hinten das Meer und ziehet sich nach in gewaltiger Windung;
Laut aufbraust die schäumende Flut; schon sind sie am Ufer,
Und mit glühendem Aug', blutrünstig vom Feuer gerötet,
Lecken sie sich mit schillender Zung' hell zischend das Antlitz.
Uns erstarret das Blut, und wir fliehn, doch sie, unaufhaltsam,
Gehn auf Laokoon los, und zunächst schlingt jede der Schlangen
Fest um die Körper sich an der Söhne zarteren Alters,
Und zerfleischt mit gierigem Biß die elenden Glieder.
Dann ergreifen sie ihn, der Hülfe bringt und Geschosse,
Hemmen mit riesiger Windung den Schritt und zwiefach umkreisend
Fassen den Leib sie schon, umringeln mit schuppigem Rücken
Doppelt den Hals und ragen empor noch weit mit den Köpfen.
Da versucht er es wohl, mit der Hand die Knoten zu lösen,
Ob der Geifer ihm auch und das Blut die Binde besudelt;
Und zum Himmel hinauf entsendet er gräßlichen Wehruf,
Gleich dem brüllenden Stier, der am Altare verwundet
Flieht und das Beil, das nicht tödlich ihn traf, dem Nacken entschüttelt.

(C.)

Und so Eumolp (von dem man sagen könnte, daß es ihm wie allen Poeten aus dem Stegreife ergangen sei; ihr Gedächtniß hat immer an ihren Versen eben so viel Anteil als ihre Einbildung):

Ein neues Wunder! Seht! wo sich bei Tenedos
Die Woge bricht, und schäumend steigt das Meer empor,

Ich empfinde sehr wohl, wie viel dieser Wahrscheinlichkeit zur historischen Gewißheit mangelt. Aber da ich auch nichts Historisches weiter daraus schließen will, so glaube ich wenigstens, daß man sie als eine Hypothese kann gelten lassen, nach welcher der Kritiker seine Betrachtungen anstellen darf. Bewiesen oder

Und dann geteilt in stiller Bucht die Welle braust,
Wie wenn in ruh'ger Nacht weithin der Ruderschlag
Ertönt, sobald der Schiffe Rumpf die Fluten drückt,
Und unter ihrer Last des Meeres Spiegel seufzt —
Da schau'n wir hin, und kreisend schlägt ein Schlangenpaar
Das Wasser an dem Fels empor, und Schaum aufwühlt,
Den Schiffen gleich, der Beiden giftgeschwollner Leib.
Laut dröhnt der Schweif, und schillernd wallt die Mähne hin,
So daß des Meeres Fläche heller Glanz erfüllt,
Und von der Schlangen Zischen selbst die Welle bebt.
Entsetzen faßt uns, denn im heil'gen Priesterschmuck
Stehn dort die Zwillingsknaben des Laokoon,
Und plötzlich winden ihren Schuppenleib um sie
Die Schlangen. Jene heben wohl die zarte Hand
Zum Antlitz auf, doch Hülfe bringt sich keiner selbst,
Weil liebend er dem Bruder seine Sorge weiht!
So rafft die Armen furchterfüllt der Tod dahin,
Und zu den Söhnen wird der Vater auch gesellt,
Der sie nicht retten kann; ihn trifft der Schlangen Biß,
Die morderfüllt den Priester hin zur Erde ziehn,
So daß er selbst ein Opfertier am Altar liegt.

(E.)

Die Hauptzüge sind in beiden Stellen eben dieselben, und Verschiedenes ist mit den nämlichen Worten ausgedrückt. Doch das sind Kleinigkeiten, die von selbst in die Augen fallen. Es giebt andere Kennzeichen der Nachahmung, die feiner, aber nicht weniger sicher sind. Ist der Nachahmer ein Mann, der sich etwas zutraut, so ahmt er selten nach, ohne verschönern zu wollen; und wenn ihm dieses Verschönern nach seiner Meinung geglückt ist, so ist er Fuchs genug, seine Fußtapfen, die den Weg, welchen er hergekommen, verraten würden, mit dem Schwanze zuzukehren. Aber eben diese eitle Begierde, zu verschönern, und diese Behutsamkeit, Original zu scheinen, entdeckt ihn. Denn sein Verschönern ist nichts als Uebertreibung und unnatürliches Raffinieren. Er geht immer aus dem Großen ins Ungeheuere, aus dem Wunderbaren ins Unmögliche. Die von den Schlangen umwundenen Knaben sind dem Virgil ein Parergon,*) das er mit wenigen bedeutenden Strichen hinzusetzt, in welchem man nichts als ihr Unvermögen und ihren Jammer erkennt. Petron malt dieses Nebenwerk aus, und macht aus den Knaben ein Paar heldenmütige Seelen:

*) Parergon (griechisch) = Nebenwerk, Nebensache.

nicht bewiesen, daß die Bildhauer dem Virgil nachgearbeitet haben: ich will es bloß annehmen, um zu sehen, wie sie ihm sodann nachgearbeitet hätten. Ueber das Geschrei habe ich mich schon erklärt. Vielleicht, daß mich die weitere Vergleichung auf nicht weniger unterrichtende Bemerkungen leitet.

Der Einfall, den Vater mit seinen beiden Söhnen durch die mörderischen Schlangen in einen Knoten zu schürzen, ist unstreitig ein sehr glücklicher Einfall, der von einer ungemein malerischen Phantasie zeugt. Wem gehört er? Dem Dichter oder den Künstlern? Montfaucon will ihn bei dem Dichter nicht finden.[1]) Aber ich meine, Montfaucon hat den Dichter nicht aufmerksam genug gelesen.

— — doch Hülfe bringt sich keiner selbst,
Weil liebend er dem Bruder seine Sorge weiht!
So rafft die Armen furchterfüllt der Tod dahin.

Wer erwartet von Menschen, von Kindern diese Selbstverleugnung? Wie viel besser kannte der Grieche die Natur [Quintus Calaber, Buch VII, V. 450—461], welcher bei Erscheinung der schrecklichen Schlangen sogar die Mütter ihrer Kinder vergessen läßt, so sehr war Jedes nur auf seine eigne Erhaltung bedacht:

— — Es klagten die Frauen
Jammernd dort, und der Kinder vergaß die eigene Mutter,
Weil sie selbst auswich dem entsetzlichen Tode — —

Zu verbergen sucht sich der Nachahmer gemeiniglich dadurch, daß er den Gegenständen eine andere Beleuchtung giebt, die Schatten des Originals heraus- und die Lichter zurücktreibt. Virgil giebt sich Mühe, die Größe der Schlangen recht sichtbar zu machen, weil von dieser Größe die Wahrscheinlichkeit der folgenden Erscheinung abhängt; das Geräusch, welches sie verursachen, ist nur eine Nebenidee und bestimmt, den Begriff der Größe auch dadurch lebhafter zu machen. Petron hingegen macht diese Nebenidee zur Hauptsache, beschreibt das Geräusch mit aller möglichen Ueppigkeit, und vergißt die Schilderung der Größe so sehr, daß wir sie nur fast aus dem Geräusche schließen müssen. Es ist schwerlich zu glauben, daß er in diese Unschicklichkeit verfallen wäre, wenn er bloß aus seiner Einbildung geschildert und kein Muster vor sich gehabt hätte, dem er nachzeichnen, dem er aber nachgezeichnet zu haben nicht verraten wollen. So kann man zuverlässig jedes poetische Gemälde, das in kleinen Zügen überladen und in den großen fehlerhaft ist, für eine verunglückte Nachahmung halten, es mag sonst so viele kleine Schönheiten haben als es will, und das Original mag sich lassen angeben können oder nicht. (Anmerk. Lessings.)

[1]) Antiquité expliquée, Suppl. T. 1, S. 243. — „Es liegt ein kleiner Unterschied zwischen dem, was Virgil sagt, und dem, was der Marmor darstellt. Nach d n

— — Doch sie unaufhaltsam
Gehn auf Laokoon los, und zunächst schlingt jede der Schlangen
Fest um den Körper sich an der Söhne zarteren Alters
Und zerfleischt mit gierigem Biß die elenden Glieder.
Dann ergreifen sie ihn, der Hülfe bringt und Geschosse,
Hemmen mit riesiger Windung den Schritt — — — —

Der Dichter hat die Schlangen von einer wunderbaren Länge geschildert. Sie haben die Knaben umstrickt, und da der Vater ihnen zur Hülfe kommt, ergreifen sie auch ihn. Nach ihrer Größe konnten sie sich nicht auf einmal von den Knaben loswinden; es mußte also einen Augenblick geben, da sie den Vater mit ihren Köpfen und Vorderteilen schon angefallen hatten und mit ihren Hinterteilen die Knaben noch verschlungen hielten. Dieser Augenblick ist in der Fortschreitung des poetischen Gemäldes notwendig; der Dichter läßt ihn sattsam empfinden; nur ihn auszumalen, dazu war jetzt die Zeit nicht. Daß ihn die alten Ausleger auch wirklich empfunden haben, scheint eine Stelle des Donatus[1]) zu bezeugen. Wie viel weniger wird er den Künstlern entwischt sein, in deren verständiges Auge Alles, was ihnen vorteilhaft werden kann, so schnell und deutlich einleuchtet?

In den Windungen selbst, mit welchen der Dichter die Schlangen um den Laokoon führt, vermeidet er sehr sorgfältig die Arme, um den Händen alle ihre Wirksamkeit zu lassen:

Da versucht mit den Händen er wohl, die Knoten zu lösen.

Hierin mußten ihm die Künstler notwendig folgen. Nichts giebt mehr Ausdruck und Leben, als die Bewegung der Hände;

Worten des Dichters scheint es, daß die Schlangen von den Söhnen abließen und dann den Vater umwanden, während in der Marmorgruppe sie den Vater und die Söhne zu gleicher Zeit fesseln." (Anmerk. Lessings.)

1) Donatus (Tiberius Claudius, zu unterscheiden von Aelius Donatus, dem bekannten römischen Grammatiker und Commentator, der etwas früher, um 355 n. Chr. lebte) ist ein alter Ausleger des Virgil und spricht an der betreffenden Stelle der Aeneide davon, daß die Schlangen mit vielen Windungen den Körper des Laokoon und der Söhne umgeben hätten, und daß doch noch ein Teil von ihnen übrig geblieben wäre.

im Affekte besonders ist das sprechendste Gesicht ohne sie unbedeutend. Arme, durch die Ringe der Schlangen fest an den Körper geschlossen, würden Frost und Tod über die ganze Gruppe verbreitet haben. Also sehen wir sie, an der Hauptfigur sowohl als an den Nebenfiguren, in völliger Thätigkeit, und da am meisten beschäftigt, wo gegenwärtig der heftigste Schmerz ist.[1])

Weiter aber auch nichts als diese Freiheit der Arme fanden die Künstler zuträglich, in Ansehung der Verstrickung der Schlangen, von dem Dichter zu entlehnen. Virgil läßt die Schlangen doppelt um den Leib und doppelt um den Hals des Laokoon sich winden und hoch mit ihren Köpfen über ihn herausragen:

Fassen den Leib sie schon, umringeln mit schuppigem Rücken
Doppelt den Hals und ragen empor noch weit mit den Köpfen.

Dieses Bild füllt unsere Einbildungskraft vortrefflich; die edelsten Teile sind bis zum Ersticken gepreßt, und das Gift geht gerade nach dem Gesichte. Demungeachtet war es kein Bild für Künstler, welche die Wirkungen des Giftes und des Schmerzes in dem Körper zeigen wollten. Denn um diese bemerken zu können, mußten die Hauptteile so frei sein als möglich, und durchaus mußte kein äußerer Druck auf sie wirken, welcher das Spiel der leidenden Nerven und arbeitenden Muskeln verändern und schwächen könnte. Die doppelten Windungen der Schlangen würden den ganzen Leib verdeckt haben, und jene schmerzliche Einziehung des Unterleibes, welche so sehr ausdrückend ist, würde unsichtbar geblieben sein. Was man über, oder unter, oder zwischen den Windungen von dem Leibe noch erblickt hätte, würde unter Pressungen und Aufschwellungen erschienen sein, die nicht von dem innern Schmerze,

---

[2]) Gerade deshalb scheint die in neuerer Zeit vorgeschlagene und von uns auf dem Titelkupfer durch Punkte angedeutete Restauration des rechten Armes den Vorzug zu verdienen. Laokoon greift nach dem Hinterkopfe, welcher gewiß der Sitz namenloser Schmerzen ist (vgl. die Einleitung).

sondern von der äußern Last gewirkt worden. Der eben so oft umschlungene Hals würde die pyramidalische Zuspitzung der Gruppe, welche dem Auge so angenehm ist, gänzlich verdorben haben; und die aus dieser Wulst ins Freie hinausragenden spitzen Schlangenköpfe hätten einen so plötzlichen Abfall von Mensur[1]) gemacht, daß die Form des Ganzen äußerst anstößig geworden wäre. Es giebt Zeichner, welche unverständig genug gewesen sind, sich demungeachtet an den Dichter zu binden. Was denn aber auch daraus geworden, läßt sich unter anderen aus einem Blatte des Franz Cleyn[2]) mit Abscheu erkennen. Die alten Bildhauer übersahen es mit einem Blicke, daß ihre Kunst hier eine gänzliche Abänderung erfordere. Sie verlegten alle Windungen von dem Leibe und Halse um die Schenkel und Füße. Hier konnten diese Windungen, dem Ausdrucke unbeschadet, so viel decken und pressen, als nötig war. Hier erregten sie zugleich die Idee der gehemmten Flucht und einer Art von Unbeweglichkeit, die der künstlichen Fortdauer des nämlichen Zustandes sehr vorteilhaft ist.

Ich weiß nicht, wie es gekommen, daß die Kunstrichter diese Verschiedenheit, welche sich in den Windungen der Schlangen zwischen dem Kunstwerke und der Beschreibung des Dichters so deutlich zeigt, gänzlich mit Stillschweigen übergangen haben. Sie erhebt die Weisheit der Künstler eben so sehr als die andere, auf die sie Alle fallen, die sie aber nicht sowohl anzupreisen wagen, als vielmehr nur zu entschuldigen suchen. Ich meine die Verschiedenheit in der Bekleidung. Virgils Laokoon ist in seinem priesterlichen Ornate, und in der Gruppe er-

---

[1]) Mensur (latein.) = Maß, Größenverhältniß; Abfall von Mensur bezeichnet demnach das Unproportionierte, Unharmonische, also Unschöne.

[2]) In der prächtigen Ausgabe von Drydens englischem Virgil (London 1697 in groß Folio). Und doch hat auch dieser die Windungen der Schlangen um den Leib nur einfach, und um den Hals fast gar nicht geführt. Wenn ein so mittelmäßiger Künstler anders eine Entschuldigung verdient, so könnte ihm nur die zu Statten kommen, daß Kupfer zu einem Buche als bloße Erläuterungen, nicht aber als für sich bestehende Kunstwerke zu betrachten sind. (Anmerk. Lessings.)

scheint er mit seinen beiden Söhnen völlig nackend. Man sagt, es gebe Leute, welche eine große Ungereimtheit darin fänden, daß ein Königssohn, ein Priester, bei einem Opfer nackend vorgestellt werde. Und diesen Leuten antworten Kenner der Kunst in allem Ernste, daß es allerdings ein Fehler wider das Uebliche sei, daß aber die Künstler dazu gezwungen worden, weil sie ihren Figuren keine anständige Kleidung geben können. Die Bildhauerei, sagen sie, könne keine Stoffe nachahmen; dicke Falten machten eine üble Wirkung; aus zwei Unbequemlichkeiten habe man also die geringste wählen und lieber gegen die Wahrheit selbst verstoßen, als in den Gewändern tadelhaft werden müssen.[1]) Wenn die alten Artisten bei dem Einwurfe lachen würden, so weiß ich nicht, was sie zu der Beantwortung sagen dürften. Man kann die Kunst nicht tiefer herabsetzen, als es dadurch geschieht. Denn gesetzt, die Skulptur könnte die verschiedenen Stoffe eben so gut nachahmen, als die Malerei:

---

[1]) So urteilt selbst De Piles*) in seinen Anmerkungen über den Du Fresnoy*) S. 210: „Man wolle bemerken, daß, da zarte und leichte Gewänder nur dem weiblichen Geschlecht angehören, die alten Bildhauer es so viel als möglich vermieden haben, Männergestalten zu bekleiden. Sie dachten, wie bereits erwähnt, daran, daß in der Skulptur man keinen Stoff nachahmen kann, und daß die dicken Falten schlecht aussehen. Für diese Wahrheit giebt es fast eben so viel Beweise, als es antike Männerstatuen giebt, welche unbekleidet sind. Ich will nur die des Laokoon anführen, welche der Wahrscheinlichkeit gemäß bekleidet sein sollte. Denn in der That, was spricht dafür, daß ein Königssohn, ein Priester des Apollo, bei einer Opferfeier ganz nackt war; die Schlangen kamen von der Insel Tenedos an das trojanische Ufer und überraschten den Laokoon mit seinen Söhnen in der Zeit, wo er dem Neptun am Gestade des Meeres opferte, wie es Virgil im II. Buche seiner Aeneïs berichtet. Die Künstler jedoch, welche dieses schöne Werk verfertigt haben, sahen wohl, daß sie ihnen keine ihrer Würde angemessenen Kleider geben konnten, ohne eine felsartige Steinmasse zu bilden statt jener drei herrlichen Gestalten, welche die Bewunderung der Jahrhunderte waren und immer sein werden. Von den beiden Uebelständen hielten sie den der Gewandung für viel schlimmer als den, gegen die Wahrheit zu verstoßen. (Anmerk. **Lessings.**)

---

*) Piles, Roger de, französischer Maler und Kunstschriftsteller, geb. 1635 zu Clamecy, ging 1673 nach Italien, 1692 nach Holland; hier brachte er — als politischer Agent betrachtet — 5 Jahre im Gefängniß zu und schrieb während dieser Zeit seine Werke über Malerei und verschiedene Künstler und Dichter. † 1709. Unter andern kommentierte er (Paris 1673) den:

Du Fresnoy (Carl Alphons, geb. 1611 zu Paris, Maler und Dichter, † 1665), von welchem Dichtungen über Malerei in lateinischer Sprache bekannt sind.

würde sodann Laokoon notwendig bekleidet sein müssen? Würden wir unter dieser Bekleidung nichts verlieren? Hat ein Gewand, das Werk sklavischer Hände, eben so viel Schönheit, als das Werk der ewigen Weisheit, ein organisierter Körper? Erfordert es einerlei Fähigkeiten, ist es einerlei Verdienst, bringt es einerlei Ehre, jenes oder diesen nachzuahmen? Wollen unsere Augen nur getäuscht sein, und ist es ihnen gleichviel, womit sie getäuscht werden?

Bei dem Dichter ist ein Gewand kein Gewand; es verdeckt nichts; unsere Einbildungskraft sieht überall hindurch. Laokoon habe es bei dem Virgil, oder habe es nicht, sein Leiden ist ihr an jedem Teile seines Körpers einmal so sichtbar wie das andere. Die Stirne ist mit der priesterlichen Binde für sie umbunden, aber nicht umhüllt. Ja, sie hindert nicht allein nicht, diese Binde; sie verstärkt auch noch den Begriff, den wir uns von dem Unglücke des Leidenden machen. Nichts hilft ihm seine priesterliche Würde; selbst das Zeichen derselben, das ihm überall Ansehen und Verehrung verschafft, wird von dem giftigen Geifer durchnetzt und entheiligt.

Aber diesen Nebenbegriff mußte der Artist aufgeben, wenn das Hauptwerk nicht leiden sollte. Hätte er dem Laokoon auch nur diese Binde gelassen, so würde er den Ausdruck um ein Großes geschwächt haben. Die Stirne wäre zum Teil verdeckt worden, und die Stirne ist der Sitz des Ausdrucks. Wie er also dort, bei dem Schreien, den Ausdruck der Schönheit aufopferte, so opferte er hier das Uebliche dem Ausdruck auf. Ueberhaupt war das Uebliche bei den Alten eine sehr geringschätzige Sache. Sie fühlten, daß die höchste Bestimmung ihrer Kunst sie auf die völlige Entbehrung desselben führte. Schönheit ist diese höchste Bestimmung; Not erfand die Kleider, und was hat die Kunst mit der Not zu thun? Ich gebe es zu, daß es auch eine Schönheit der Bekleidung giebt; aber was ist sie gegen die Schönheit der menschlichen Form? Und wird der, der das Größere erreichen kann, sich mit dem Klei=

neren begnügen? Ich fürchte sehr, der vollkommenste Meister in Gewändern zeigt durch diese Geschicklichkeit selbst, woran es ihm fehlt.[1])

VI.

Umgekehrt spricht nichts dafür, daß Virgil die Gruppe als Vorbild benutzte.

Meine Voraussetzung, daß die Künstler dem Dichter nachgeahmt haben, gereicht ihnen nicht zur Verkleinerung. Ihre Weisheit erscheint vielmehr durch diese Nachahmung in dem schönsten Lichte. Sie folgten dem Dichter, ohne sich in der geringsten Kleinigkeit von ihm verführen zu lassen. Sie hatten ein Vorbild, aber da sie dieses Vorbild aus einer Kunst in die andere hinübertragen mußten, so fanden sie genug Gelegenheit, selbst zu denken. Und diese ihre eigenen Gedanken, welche sich in den Abweichungen von ihrem Vorbilde zeigen, beweisen, daß sie in ihrer Kunst eben so groß gewesen sind, als er in der seinigen.

Nun will ich die Voraussetzung umkehren: der Dichter soll den Künstlern nachgeahmt haben. Es giebt Gelehrte, die diese Voraussetzung als eine Wahrheit behaupten.[2]) Daß sie historische Gründe dazu haben könnten, wüßte ich nicht. Aber da sie das Kunstwerk so überschwenglich schön

---

[1]) In Bezug auf Kleidung innerhalb der Plastik sagt Lübke in seiner „Geschichte der Plastik" (Einleitung S. 4), daß sie nur dann verwendbar sei, wenn sie „die Formen und den Organismus des Körpers, den Wohllaut seiner Bewegungen in edlem Faltenwurf nachklingen läßt, wenn sie sich ihm anschmiegt und von ihm ihr Gesetz empfängt, wie in der Musik die instrumentale Begleitung sich der Melodie, welche die menschliche Stimme ertönen läßt, anschließt".

[2]) Lessing führt als solche den italienischen Dichter und Archäologen Maffei (1675 bis 1755), den englischen Maler und Kunstschriftsteller Richardson (1665—1745) und den Generaldirektor der Kunstakademie in Dresden, Hagedorn (1713—1780), an. Der Letztere, ein Bruder des bekannten Dichters, bespricht die angeregte Frage in seinem Werke „Betrachtungen über die Malerei", S. 37; Richardson dagegen in seiner „Abhandlung über die Malerei und Bildhauerkunst", welche hauptsächlich aus der französischen Uebersetzung von Rutgens (Amsterdam 1728) bekannt ist.

fanden, so konnten sie sich nicht bereden, daß es aus so später Zeit sein sollte. Es mußte aus der Zeit sein, da die Kunst in ihrer vollkommensten Blüte war, weil es daraus zu sein verdiente.

Es hat sich gezeigt, daß, so vortrefflich das Gemälde des Virgil ist, die Künstler dennoch verschiedene Züge desselben nicht brauchen können. Der Satz leidet also seine Einschränkung, daß eine gute poetische Schilderung auch ein gutes wirkliches Gemälde geben müsse, und daß der Dichter nur in so weit gut geschildert habe, als ihm der Artist in allen Zügen folgen könne. Man ist geneigt, diese Einschränkung zu vermuten, noch ehe man sie durch Beispiele erhärtet sieht; bloß aus Erwägung der weiteren Sphäre der Poesie, aus dem unendlichen Felde unserer Einbildungskraft, aus der Geistigkeit ihrer Bilder, die in größter Menge und Mannigfaltigkeit neben einander stehen können, ohne daß eines das andere deckt oder schändet,[1]) wie es wohl die Dinge selbst oder die natürlichen Zeichen derselben in den engen Schranken des Raumes oder der Zeit thun würden.

Wenn aber das Kleinere das Größere nicht fassen kann, so kann das Kleinere in dem Größeren enthalten sein. Ich will sagen: wenn nicht jeder Zug, den der malende Dichter braucht, eben die gute Wirkung auf der Fläche oder in dem Marmor haben kann, so möchte vielleicht jeder Zug, dessen sich der Artist bedient, in dem Werke des Dichters von eben so guter Wirkung sein können? Unstreitig; denn was wir in einem Kunstwerke schön finden, das findet nicht unser Auge, sondern unsere Einbildungskraft durch das Auge schön. Das nämliche Bild mag also in unserer Einbildungskraft durch willkürliche oder natürliche Zeichen wieder erregt werden, so muß

[1]) Der Dichter kann die poetischen Bilder nach Belieben häufen, ohne Gefahr zu laufen, daß sie sich gegenseitig verdecken, oder eins dem andern schädlich sei, ihm Abbruch thue oder es beeinträchtige.

auch jederzeit das nämliche Wohlgefallen, obschon nicht in dem nämlichen Grade, wieder entstehen.

Dieses aber eingestanden, muß ich bekennen, daß mir die Voraussetzung, Virgil habe die Künstler nachgeahmt, weit unbegreiflicher wird, als mir das Widerspiel derselben geworden ist. Wenn die Künstler dem Dichter gefolgt sind, so kann ich mir von allen ihren Abweichungen Rede und Antwort geben. Sie mußten abweichen, weil die nämlichen Züge des Dichters in ihrem Werke Unbequemlichkeiten verursacht haben würden, die sich bei ihm nicht äußern. Aber warum mußte der Dichter abweichen? Wenn er der Gruppe in allen und jeden Stücken treulich nachgegangen wäre, würde er uns nicht immer noch ein vortreffliches Gemälde geliefert haben?[1])

---

[1]) Ich kann mich desfalls auf nichts Entscheidenderes berufen, als auf das Gedicht des Sadolet. Es ist eines alten Dichters würdig, und da es sehr wohl die Stelle eines Kupfers vertreten kann, so glaube ich es hier ganz einrücken zu dürfen. (Anmerk. Lessings.)

Die Laokoon-Gruppe.

Gedicht von Jakob Sadolet.

Sieh! aus Trümmern und Schutt, aus der Erde bergendem Schooße
Brachte nach Jahren ein Tag an's Licht den Laokoon wieder,
Ihn, der einstmals stand in königlich prangender Halle
Und mit köstlichem Schmuck dein Haus, o Titus, gezieret.
Göttlicher Kunst Abbild erblickt' ihn die kundige Vorzeit
Als ihr edelstes Werk, und nun dem Grabe entronnen
Grüßet er wieder die Stadt, die neu erstandene Roma.
Sage, was preis' ich zuerst und zumeist, den jammernden Vater,
Oder der Söhne Paar, und die wild sich krümmenden Schlangen,
Gräßlich zu schau'n, im giftigen Zorn mit gewaltigen Schweifen?
Oder die Wunden, den Schmerz, so wahr im sterbenden Marmor?
Graun erfaßt das Gemüt, und vor dem schweigenden Bildwerk
Regt mit Entsetzen gepaart in der Brust sich fühlendes Mitleid.
Doppelt wälzen sie sich, die glutaussprühenden Schlangen,
Irren umher und ringeln sich fest in engeren Kreisen,
Und umschlingen die Körper der Drei mit vielfacher Windung.
Kaum vermag es das Auge, den gräßlichen Jammer zu schauen
Und das herbe Geschick; schon züngelt die Eine und stürzt sich
Auf den Laokoon los, umwindet ihn oben und unten
Und zerreißt grausam mit gierigem Biß ihm die Weichen.
Krampfhaft weicht sein Körper zurück und du schaust, wie die Glieder

Ich begreife wohl, wie seine für sich selbst arbeitende Phantasie ihn auf diesen und jenen Zug bringen konnte, aber die Ursachen, warum seine Beurteilungskraft schöne Züge, die er

---

Qualvoll windet der Schmerz, und die blutende Seite sich krümmet.
Also in bitterem Leid und von der Schlange zerfleischet
Klagt er jammernden Ton's und bemüht sich, die geifernden Zähne
Fortzureißen, und streckt die Linke der Hydra entgegen.
Doch, ob die Muskeln gespannt, und des Körpers gesammelte Kräfte
Ringen mit höchster Gewalt, umsonst ist seine Bemühung.
Tragen nicht kann er die Wut, und Schmerz erstickt die Klag' ihm.
Doch die Schlange dringt vor in stets erneueten Ringeln,
Schlüpfrig, und schürzt um das Knie den festgewundenen Knoten,
Daß die Wade anschwillt, und der Schenkel vom heftigen Drucke
Sammt den edleren Teilen, in denen gehemmet der Pulsschlag;
Und das dunkele Blut, es stockt in den bläulichen Adern.
Gleiche Gewalt bemächtigt sich auch der zarteren Söhne.
Schnürt sie in furchtbarer Pein und zerfleischt den Armen die Glieder.
Sieh! schon blutet der Eine, die Brust von der Schlange zerrissen,
Und nach dem Vater ruft er mit fast verscheidender Stimme,
Denn die gewaltige Last umwindet ihm kreisend den Körper.
Nicht berührt von dem Biß steht unverletzt noch der Bruder,
Will mit der Hand abwenden von sich den drohenden Schweif noch,
Da erblickt er den Vater und starrt ob des schrecklichen Anblicks,
Schüchtern hält er die Thräne zurück, und es hemmt die Furcht ihm
Klagendes Jammergeschrei. So habt Ihr gewaltigen Künstler,
Als Ihr das Werk aufstelltet, gekrönt mit unsterblichem Ruhme
(Wenn auch edleren Thaten gebührte der ewige Name,
Und mit größerem Recht noch weit berühmteren Geistern
Fortzuleben sich ziemt' im Gedächtniß kommender Tage),
Doch, da zum Ruhme sich Euch eröffnet die glänzende Rennbahn,
Rasch sie ergriffen und hin zur höchsten Staffel geführet.
Ihr verstandet es wohl, den starrenden Blick zu beseelen
Und in den Marmor hinein lebendigen Odem zu hauchen,
Daß wir den Schmerz und den Zorn wahrnehmen und jede Bewegung,
Ja fast hören das Jammergeschrei. Das stattliche Rhodos
Pries Euch einstens darob, dann lag im Strome der Zeiten
Lange die Zierde verdeckt, bis neu in hellerem Lichte
Rom Euch sieht, wallfahrtet zu Euch, und dem Werke der Vorzeit
Frisch aufblühet der Ruhm. Ja wahrlich, lohnender ist es,
Also mit Geist und emsigem Fleiß zu leben dem Nachruhm,
Als dem Stolze, der Lust und eitlem Gepränge zu fröhnen.

(C.)

Ueber S a d o l e t, den Verfasser dieses in lateinischer Sprache geschriebenen Gedichts, siehe oben Seite 9, Anmerkung.

vor Augen gehabt, in diese anderen Züge verwandeln zu müssen glaubte, diese wollen mir nirgends einleuchten.

Mich dünkt sogar, wenn Virgil die Gruppe zu seinem Vorbild gehabt hätte, daß er sich schwerlich würde haben mäßigen können, die Verstrickung aller dreier Körper in einen Knoten gleichsam nur erraten zu lassen. Sie würde sein Auge zu lebhaft gerührt haben, er würde eine zu treffliche Wirkung von ihr empfunden haben, als daß sie nicht auch in seiner Beschreibung mehr vorstechen sollte. Ich habe gesagt: es war jetzt die Zeit nicht, diese Verstrickung auszumalen. Nein; aber ein einziges Wort mehr würde ihr in dem Schatten, worin sie der Dichter lassen mußte, einen sehr entscheidenden Druck[1]) vielleicht gegeben haben. Was der Artist ohne dieses Wort entdecken konnte, würde der Dichter, wenn er es bei dem Artisten gesehen hätte, nicht ohne dasselbe gelassen haben.

Der Artist hatte die dringendsten Ursachen, das Leiden des Laokoon nicht in Geschrei ausbrechen zu lassen. Wenn aber der Dichter die so rührende Verbindung von Schmerz und Schönheit in dem Kunstwerke vor sich gehabt hätte, was hätte ihn eben so unvermeidlich nötigen können, die Idee von männlichem Anstande und großmütiger Geduld, welche aus dieser Verbindung des Schmerzes und der Schönheit entspringt, so völlig unangedeutet zu lassen und uns auf einmal mit dem gräßlichen Geschrei seines Laokoon zu schrecken? Richardson[2]) sagt: Virgils Laokoon muß schreien, weil der Dichter nicht sowohl Mitleid für ihn, als Schrecken und Entsetzen bei den

---

[1]) Druck geben = Nachdruck geben, hervorheben.

[2]) In seinem schon früher genannten Werke „Abhandlung über die Malerei und Bildhauerkunst" sagt der englische Verfasser (III, 516): „Das Entsetzen, welches die Trojaner dem Laokoon gegenüber ergriff, war dem Virgil zur Durchführung seines Gedichtes notwendig, und das brachte ihn zu jener pathetischen Schilderung der Zerstörung der Vaterstadt seines Helden. Deshalb hütet er sich auch wohl, unsere Aufmerksamkeit auf die letzte Nacht und den der Stadt bevorstehenden Untergang durch die Darstellung eines Unglücks abzuschwächen, das einen einzelnen Bürger traf. (Anmerkung Lessings.)

Trojanern erregen will. Ich will es zugeben, obgleich Richardson nicht erwogen zu haben scheint, daß der Dichter die Beschreibung nicht in seiner eigenen Person macht, sondern sie den Aeneas machen läßt, und gegen die Dido machen läßt, deren Mitleid Aeneas nicht genug bestürmen konnte. Allein mich befremdet nicht das Geschrei, sondern der Mangel aller Gradation[1]) bis zu diesem Geschrei, auf welche das Kunstwerk den Dichter natürlicher Weise hätte bringen müssen, wenn er es, wie wir voraussetzen, zu seinem Vorbilde gehabt hätte. Richardson fügt hinzu: die Geschichte des Laokoon solle bloß zu der pathetischen Beschreibung der endlichen Zerstörung leiten; der Dichter habe sie also nicht interessanter machen dürfen, um unsere Aufmerksamkeit, welche diese letzte schreckliche Nacht ganz fordere, durch das Unglück eines einzelnen Bürgers nicht zu zerstreuen. Allein das heißt die Sache aus einem malerischen Augenpunkte betrachten wollen, aus welchem sie gar nicht betrachtet werden kann. Das Unglück des Laokoon und die Zerstörung sind bei dem Dichter kein Gemälde neben einander; sie machen beide kein Ganzes aus, das unser Auge auf einmal übersehen könnte oder sollte; und nur in diesem Falle wäre es zu besorgen, daß unsere Blicke mehr auf den Laokoon, als auf die brennende Stadt fallen dürften. Beider Beschreibungen folgen aufeinander, und ich sehe nicht, welchen Nachteil es der folgenden bringen könnte, wenn uns die vorhergehende auch noch so sehr gerührt hätte. Es sei denn, daß die folgende an sich selbst nicht rührend genug wäre.

Noch weniger Ursache würde der Dichter gehabt haben, die Windungen der Schlangen zu verändern. Sie beschäftigen in dem Kunstwerke die Hände und verstricken die Füße. So sehr dem Auge diese Verteilung gefällt, so lebhaft ist das Bild, welches in der Einbildung davon zurückbleibt. Es ist so deut-

---

1) Gradation (latein.) = Abstufung.

lich und rein, daß es sich durch Worte nicht viel schwächer[1]) darstellen läßt, als durch natürliche Zeichen.

— — schon züngelt die Eine und stürzt sich
Auf den Laokoon los, umwindet ihn oben und unten
Und zerreißt grausam mit gierigem Biß ihm die Weichen.
— — — — — — — — — — — — — — — — —
Doch die Schlange dringt vor in stets erneueten Ringeln,
Schlüpfrig, und schürzt um das Knie den festgewundenen Knoten.

Das sind Zeilen des Sadolet, die von dem Virgil ohne Zweifel noch malerischer gekommen wären, wenn ein sichtbares Vorbild seine Phantasie befeuert hätte, und die alsdann gewiß besser gewesen wären, als was er uns jetzt dafür giebt:

Fassen den Leib sie schon, umringeln mit schuppigem Rücken
Doppelt den Hals und ragen empor noch weit mit den Köpfen.

Diese Züge füllen unsere Einbildungskraft allerdings; aber sie muß nicht dabei verweilen, sie muß sie nicht auf's Reine zu bringen suchen, sie muß jetzt nur die Schlangen, jetzt nur den Laokoon sehen, sie muß sich nicht vorstellen wollen, welche Figur Beide zusammen machen. Sobald sie hierauf verfällt, fängt ihr das Virgilische Bild an zu mißfallen, und sie findet es höchst unmalerisch.

Wären aber auch schon die Veränderungen, welche Virgil mit dem ihm geliehenen Vorbilde gemacht hätte, nicht unglücklich, so wären sie doch bloß willkürlich. Man ahmt nach, um ähnlich zu werden; kann man aber ähnlich werden, wenn man über die Not verändert? Vielmehr, wenn man dieses thut, ist der Vorsatz klar, daß man nicht ähnlich werden wollen, daß man also nicht nachgeahmt habe.

Nicht das Ganze, könnte man einwenden, aber wohl diesen und jenen Teil. Gut; doch welches sind denn diese einzelnen

---

[1]) Der Ausdruck „schwächer" steht in der Lachmannschen Ausgabe und entspricht gewiß dem Sinne des Satzes weit besser als das sonst an dieser Stelle stehende „deutlicher".

Teile, die in der Beschreibung und in dem Kunstwerke so genau übereinstimmen, daß sie der Dichter aus diesem entlehnt zu haben scheinen könnte? Den Vater, die Kinder, die Schlangen, das Alles gab dem Dichter sowohl als dem Artisten die Geschichte. Außer dem Historischen kommen sie in nichts überein, als darin, daß sie Kinder und Vater in einen einzigen Schlangenknoten verstricken. Allein der Einfall hierzu entsprang aus dem veränderten Umstande, daß den Vater eben dasselbe Unglück betroffen habe, als die Kinder. Diese Veränderung aber, wie oben erwähnt worden, scheint Virgil gemacht zu haben; denn die griechische Tradition sagt ganz etwas anderes. Folglich, wenn in Ansehung jener gemeinschaftlichen Verstrickung auf einer oder der anderen Seite Nachahmung sein soll, so ist sie wahrscheinlicher auf der Seite der Künstler als des Dichters zu vermuten. In allem Uebrigen weicht einer von dem andern ab; nur mit dem Unterschiede, daß, wenn es der Künstler ist, der die Abweichungen gemacht hat, der Vorsatz, dem Dichter nachzuahmen, noch dabei bestehen kann, indem ihn die Bestimmung und die Schranken seiner Kunst dazu nötigten; ist es hingegen der Dichter, welcher dem Künstler nachgeahmt haben soll, so sind alle die berührten Abweichungen ein Beweis wider diese vermeintliche Nachahmung, und Diejenigen, welche sie demungeachtet behaupten, können weiter nichts damit wollen, als daß das Kunstwerk älter sei, als die poetische Beschreibung.

VII.

Ueberhaupt ist es unangemessen, bei Dichterstellen stets Werke der bildenden Kunst als Quellen anzusehn. Dies hat der Engländer Spence gethan.

Wenn man sagt, der Künstler ahme dem Dichter, oder der Dichter ahme dem Künstler nach, so kann dieses zweierlei bedeuten. Entweder der Eine macht das Werk des Andern zu

dem wirklichen Gegenstande seiner Nachahmung, oder sie haben Beide einerlei Gegenstände der Nachahmung, und der Eine entlehnt von dem Andern die Art und Weise, es nachzuahmen.

Wenn Virgil den Schild[1]) des Aeneas beschreibt, so ahmt er dem Künstler, welcher diesen Schild gemacht hat, in der ersten Bedeutung nach. Das Kunstwerk, nicht das, was auf dem Kunstwerke vorgestellt worden, ist der Gegenstand seiner Nachahmung, und wenn er auch schon das mit beschreibt, was man darauf vorgestellt sieht, so beschreibt er es doch nur als einen Teil des Schildes und nicht als die Sache selbst. Wenn Virgil hingegen die Gruppe Laokoon nachgeahmt hätte, so würde dies eine Nachahmung von der zweiten Gattung sein. Denn er würde nicht diese Gruppe, sondern das, was diese Gruppe vorstellt, nachgeahmt, und nur die Züge seiner Nachahmung von ihr entlehnt haben.

Bei der ersten Nachahmung ist der Dichter Original, bei der andern ist er Kopist. Jene ist ein Teil der allgemeinen Nachahmung, welche das Wesen seiner Kunst ausmacht, und er arbeitet als Genie, sein Vorwurf mag ein Werk anderer Künste oder der Natur sein. Diese hingegen setzt ihn gänzlich von seiner Würde herab; anstatt der Dinge selbst ahmt er ihre Nachahmungen nach und giebt uns kalte Erinnerungen von Zügen eines fremden Genies für ursprüngliche Züge seines eigenen.

Wenn indeß Dichter und Künstler diejenigen Gegenstände, die sie mit einander gemein haben, nicht selten aus dem nämlichen Gesichtspunkte betrachten müssen: so kann es nicht fehlen, daß ihre Nachahmungen nicht in vielen Stücken übereinstimmen sollten, ohne daß zwischen ihnen selbst die geringste Nachahmung oder Beeiferung[2]) gewesen. Diese Uebereinstimmungen können bei zeitverwandten Künstlern und Dichtern über Dinge, welche

---

[1]) Lessing gebraucht stets das Wort Schild als Neutrum; wir haben dafür, von dem jetzt üblichen Unterschiede zwischen das und der Schild ausgehend, überall das Maskulinum gesetzt.

[2]) Beeiferung = Wetteifer, öfters von Lessing gebraucht.

nicht mehr vorhanden sind, zu wechselsweisen Erläuterungen führen; allein dergleichen Erläuterungen dadurch aufzustutzen [1]) suchen, daß man aus dem Zufalle Vorsatz macht, und besonders dem Poeten bei jeder Kleinigkeit ein Augenmerk auf diese Statue, oder auf jenes Gemälde andichtet, heißt ihm einen sehr zweideutigen Dienst erweisen. Und nicht allein ihm, sondern auch dem Leser, dem man die schönste Stelle dadurch, wenn Gott will, sehr deutlich, aber auch trefflich frostig macht.

Dieses ist die Absicht und der Fehler eines berühmten englischen Werkes. Spence schrieb seinen Polymetis[2]) mit vieler klassischen Gelehrsamkeit und in einer sehr vertrauten Bekanntschaft mit den übergebliebenen Werken der alten Kunst. Seinen Vorsatz, aus diesen die römischen Dichter zu erklären, und aus den Dichtern hinwiederum Aufschlüsse für noch unerklärte alte Kunstwerke herzuholen, hat er öfters glücklich erreicht. Aber demungeachtet behaupte ich, daß sein Buch für jeden Leser von Geschmack ein ganz unerträgliches Buch sein muß.

Es ist natürlich, daß, wenn Valerius Flaccus[3]) den geflügelten Blitz auf den römischen Schilden beschreibt:

Also trugest du nicht zuerst, o römischer Krieger,
Auf dem Schilde den Blitz, den zuckenden, flügelbeschwingten.

mir diese Beschreibung weit deutlicher wird, wenn ich die Abbildung eines solchen Schildes auf einem alten Denkmal erblicke. Es kann sein, daß Mars in eben der schwebenden Stellung,[4])

---

[1]) aufstutzen = besonders hervorheben, ausschmücken, Ansehn geben.

[2]) Spence (Joseph, aus Winchester, 1698—1768) ein englischer Kunstkenner und Aesthetiker, ist bekannt geworden durch sein Werk „Polymetis (d. i. der Kluge), oder Untersuchungen über die Uebereinstimmung der Werke römischer Dichter mit den Denkmälern antiker Künstler ꝛc.“ Dieses in dialogischer Form geschriebene Buch erschien in London 1747. Lessing citiert nach einer zweiten Ausgabe in Folio von 1755.

[3]) Valerius Flaccus (römischer Dichter, † 89 n. Chr.) spricht in seinem Gedichte „Argonautica“ VI, 55 (von Spence angeführt und bildlich erläutert im VI. Dialog des Polymetis, S. 50) von dem Heere des skythischen Königs Kolaxes und sagt, daß dasselbe bereits die Insignien des Jupiter, d. i. den Blitz, auf ihren Panzern getragen hätte, den Römern also darin vorangegangen wäre.

[4]) Zu diesem „schwebenden Mars“ und zu der angezogenen Stelle aus der

in welcher ihn Addison[1]) über der Rhea auf einer Münze zu sehen glaubte, auch von den alten Waffenschmieden auf den Helmen und Schilden vorgestellt wurde, und daß Juvenal einen solchen Helm oder Schild in Gedanken hatte, als er mit einem Worte darauf anspielte, welches bis auf den Addison ein Rätsel für alle Ausleger gewesen. Mich dünkt selbst, daß ich die Stelle des Ovid,[2]) wo der ermattete Cephalus den kühlenden Lüften ruft:

— — Lüftchen, o komm und
Labe mich doch; du Liebliche, kühle mir fächelnd den Busen!

und seine Prokris diese Aura[2]) für den Namen einer Nebenbuhlerin hält, daß ich, sage ich, diese Stelle natürlicher finde,

---

XI. Satire des römischen Dichters Juvenal ergeht sich Lessing in einem längeren Exkurse, der allerdings das von dem englischen Gelehrten gewonnene Resultat vollständig in Zweifel stellt. Juvenal spricht nämlich, im Gegensatz zu der Sittenverderbniß der Kaiserzeit, von den guten alten römischen Zeiten, in denen Einfachheit herrschte, wo z. B. der römische Soldat die gewonnene Beute nur benutzte, um sich seinen Helm mit passenden Sinnbildern auszuschmücken; als solche werden die Wölfin mit Romulus und Remus und der Kriegsgott Mars genannt. Da nun in den gewöhnlichen Texten hier demselben das Beiwort pendens (schwebend) gegeben ist, so bringen Addison und nach ihm Spence eine römische Münze aus der späteren Kaiserzeit herbei, auf welcher Mars über der Rhea — der Mutter der Romulus und Remus — schweben soll, und leiten hieraus das jedem römischen Dichter geläufig gewordene Beiwort „schwebend" ab. Lessing greift nun mit Recht diese Auslegung des auf der Münze Dargestellten an, weist nach, daß man überhaupt in den alten Kunstwerken keine Beispiele von freischwebenden Körpern findet, daß ferner auf andern Basreliefs die Scene zwischen Mars und Rhea ohne dieses Schweben oder in der Luft-Hangen dargestellt wird, und daß demnach die Dichterstelle entweder anders zu erklären ist (vielleicht statt „schwebend" durch „unentschlossen", „unentschieden" zu übersetzen), oder daß Diejenigen Recht haben, welche den Vers als verdorben ansehen und für das bestrittene Wort vielfach andere Adjektiva vorschlagen.

1) Addinson, Joseph, englischer Dichter, Gelehrter und Staatsmann, geb. 1672 gest. 1719, ist zunächst durch seine Aufsätze in der Wochenschrift „The Spectator" (Der Zuschauer) und außerdem durch sein Trauerspiel Cato bekannt. Hier citiert Lessing eine deutsche Uebersetzung seiner „Reisen". Seite 249. (A. hatte 1701 auf Staatskosten Frankreich und Italien besucht.)

2) Publius Ovidius Naso [geb. 43 v. Chr., gestorben in der Verbannung zu Tomi am schwarzen Meere 17 n. Chr.], der talentvolle und beliebte römische Dichter, erzählt im VII. Buch seiner Metamorphosen (Verwandlungen) die Geschichte des Cephalus und seiner Gattin Prokris. Eifersucht zerstörte das Glück des zärt-

wenn ich aus den Kunstwerken der Alten ersehe, daß sie wirklich die sanften Lüfte personificiert[1]) und eine Art weiblicher Sylphen unter dem Namen Aurae verehrt haben. Ich gebe es zu, daß, wenn Juvenal einen vornehmen Taugenichts mit einer Hermessäule vergleicht,[2]) man das Aehnliche in dieser Vergleichung schwerlich finden dürfte, ohne eine solche Säule zu sehen, ohne zu wissen, daß es ein schlechter Pfeiler ist, der bloß das Haupt, höchstens mit dem Rumpfe des Gottes trägt und, weil wir weder Hände noch Füße daran erblicken, den Begriff der Unthätigkeit erweckt. — Erläuterungen von dieser Art sind nicht zu verachten, wenn sie auch schon weder allezeit notwendig, noch allezeit hinlänglich sein sollten. Der Dichter hatte das Kunstwerk als ein für sich bestehendes Ding und nicht als Nachahmung vor Augen; oder Künstler und Dichter hatten einerlei angenommene Begriffe, demzufolge sich auch Uebereinstimmung in ihren Vorstellungen zeigen mußte, aus welcher sich auf die Allgemeinheit jener Begriffe zurückschließen läßt.

Allein wenn Tibull[3]) die Gestalt des Apollo malt, wie

---

lichen Paares. Sie hatte gehört, daß er im Walde nach jeder Jagd den Namen einer Nymphe mit sehnsüchtigem Verlangen rufe, während er doch nur, wenn er vom Waidwerk erschöpft war, ein kühles Lüftchen (aura) herbeiwünschte. Nun war Aura aber auch ein beliebter Frauenname, und deshalb seufzte Prokris tief auf, als sie ihren Gatten belauschend jene Worte hörte, welche wir oben im Text als Uebersetzung der Dichterstelle (Metamorphosen VII. v. 813/4), freilich ohne das Wortspiel, wiedergegeben haben. Cephalus, das Geräusch vernehmend, meinte, ein Tier des Waldes sei in seiner Nähe, warf den Jagdspeer und durchbohrte sein eigenes Weib. Die Sage erzählt weiter, daß er sich aus Verzweiflung von leukadischen Felsen ins Meer gestürzt habe.

[1]) Lessing gebraucht stets (an die französische Form: personifier anknüpfend) das sonst wohl nicht vorkommende Verbum personifieren. Es ist dafür in unserm Text das gebräuchlichere personificieren gesetzt worden.

[2]) Juvenal sagt in seiner VIII. Satire, in welcher er das Pochen auf die Geburt und auf die vornehme Familie als nichtig darstellt (V. 52—55):

— — Cekropischen Stamms, das
Bist du, nichts weiter! Du gleichst der ungestalteten Herme,
Und hast höchstens vor dieser voraus, als einziges Merkmal,
Daß ihr das Haupt von Marmor geformt, dir lebet der Kopf noch!
(Anmerk. Lessings.)

[3]) Tibull (römischer Lyriker zur Zeit des August, † 20 v. Chr.) schrieb die an-

er ihm im Traum erschienen: — Der schönste Jüngling, die Schläfe mit dem keuschen Lorbeer umwunden; syrische Gerüche duften aus dem goldenen Haare, das um den langen Nacken schwimmt; glänzendes Weiß und Purpurröte mischen sich auf dem ganzen Körper, wie auf der zarten Wange der Braut, die jetzt ihrem Geliebten zugeführt wird: — warum müssen diese Züge von alten berühmten Gemälden erborgt sein? Echions „Neuvermählte" mag in Rom gewesen sein, mag tausend und tausendmal kopiert worden sein, war darum die bräutliche Scham selbst aus der Welt verschwunden? Seit sie der Maler gesehen hatte, war sie für keinen Dichter mehr zu sehen, als in der Nachahmung des Malers? Oder wenn ein anderer Dichter den Vulkan ermüdet, und sein vor der Esse erhitztes Gesicht rot, brennend nennt: mußte er es erst aus dem Werke eines Malers lernen, daß Arbeit ermattet, und Hitze rötet?[1]) Oder wenn Lukrez den Wechsel der Jahreszeiten beschreibt und sie mit dem ganzen Gefolge ihrer Wirkungen in der Luft und auf der Erde in ihrer natürlichen Ordnung vorüber führt: war Lukrez ein Ephemeron?[2]) hatte er kein ganzes Jahr durchlebt, um alle die Veränderungen selbst erfahren zu haben, daß er sie nach einer Prozession schildern mußte, in welcher ihre Statuen herumgetragen wurden? Mußte er erst von diesen Statuen den alten poetischen Kunstgriff lernen, dergleichen Abstrakta zu wirklichen Wesen zu machen?[3]) Oder Virgils

---

geführte Stelle in der 4. Elegie des III. Buches. Spence bespricht dieselbe in seinem Polymetis (Dialog VIII., 84) und führt sie sofort auf den griechischen Maler Echion (4. Jahrhundert v. Chr.) und auf sein Bild „Die Neuvermählte", an der man besonders den Ausdruck züchtiger Scham bewundert, zurück. — Es sei erwähnt, daß man eine freie Nachbildung des Werkes in dem berühmten antiken Gemälde, der sogenannten Aldobrandinischen Hochzeit, im vatikanischen Museum zu Rom zu erkennen glaubt, was Blümner jedoch a. a. O. 99 bezweifelt. Statt Echion schreibt man übrigens nach den besten Ueberlieferungen Aëtion.

1) Dies geschieht bei dem römischen Dichter Statius in seinen sogenannten „Silvae" (Wälder), Buch I, 5, Vers 8, und wird von Spence ebenfalls im VIII. Dialoge mit einem Werke der Malerei in Verbindung gebracht.

2) Ephemeron (griech.), was nur einen Tag lebt, ein Eintagsmensch.

3) Lucretius (Titus Carus, römischer Dichter, geb. 95, gest. 51 v. Chr.) war

„Brückenverächter Araxes",[1]) dieses vortreffliche poetische Bild eines über seine Ufer sich ergießenden Flusses, wie er die über ihn geschlagene Brücke zerreißt, verliert es nicht seine ganze Schönheit, wenn der Dichter auf ein Kunstwerk damit angespielt hat, in welchem dieser Flußgott als wirklich eine Brücke zerbrechend vorgestellt wird? — Was sollen wir mit dergleichen

---

ein Anhänger der Epikuräischen Philosophie und legte die Grundsätze derselben in seinem Lehrgedicht „Von der Natur der Dinge" nieder, wobei er den abstrakten Stoff durch Schilderungen zu beleben suchte. Eine solche Stelle ist die hier angeführte, Buch V, 736—747. Sie lautet:

Frühling erscheint, und Venus mit ihm, und als Bote der Venus
Eilt geflügelt der Zephyr voran, es streut ihnen Blüten
Auf die Wege voraus die mütterlich schaffende Flora
Und erfüllet die Welt mit Duft und prächtigen Farben.
Glühend folgt die Hitze sodann und hat im Geleite
Ceres, vom Staube bedeckt, und den Hauch des warmen Passates.
Darauf nahet der Herbst und mit ihm der Evische*) Bacchus;
Andere Wetter sind dann, und andere Wind' im Gefolge:
Mächtig erbrauset der Ost und gewitterschwanger der Südwind.
Endlich bringt die Kälte den Schnee und träges Erstarren,
Sieh! der Winter ist da, und der zähneklappernde Frost auch.

(E.)

Spence erkennt diese Stelle für eine von den schönsten in dem ganzen Gedicht des Lukrez. Wenigstens ist sie eine von denen, auf welche sich die Ehre des Lukrez als Dichter gründet. Aber wahrlich, es heißt ihm diese Ehre schmälern, ihn völlig darum bringen wollen, wenn man sagt: Diese ganze Beschreibung scheint nach einer alten Prozession der vergötterten Jahreszeiten nebst ihrem Gefolge gemacht zu sein. Und warum das? „Darum," sagt der Engländer, „weil bei den Römern ehedem dergleichen Prozessionen mit ihren Göttern überhaupt eben so gewöhnlich waren, als noch jetzt in gewissen Ländern die Prozessionen sind, die man den Heiligen zu Ehren anstellt; und weil hiernächst alle Ausdrücke, welche der Dichter hier braucht, auf eine Prozession recht sehr wohl passen." Treffliche Gründe! Und wie Vieles wäre gegen den letzten noch einzuwenden! Schon die Beiwörter, welche der Dichter den personifizierten Abstrakten giebt, zeigen, daß sie das Wesen von ihm und nicht von dem Künstler haben, der sie ganz anders hätte charakterisieren müssen. (Anmerk. **Lessings.**)

[1]) Nach der Uebersetzung von Voß (Aeneide VIII, 728). Der Araxes (heute Kur — Fluß in Armenien) war darnach auf dem Schilde des Aeneas abgebildet. Spence legte natürlich ein früher vorhandenes Gemälde zu Grunde (Polymetis, Dial. XIV, 230).

---

*) Evisch (Evius) ist ein Beiname des Bacchus, von dem Jubelrufe bei seinen Festen (Evoë!) herzuleiten.

Erläuterungen, die aus der klarsten Stelle den Dichter verdrängen, um den Einfall eines Künstlers durchschimmern zu lassen?

Ich bedaure, daß ein so nützliches Buch, als Polymetis sonst sein könnte, durch diese geschmacklose Grille, den alten Dichtern statt eigentümlicher Phantasie Bekanntschaft mit fremder unterzuschieben, so ekel und den klassischen Schriftstellern weit nachteiliger geworden ist, als ihnen die wässerigen Auslegungen der schalsten Wortforscher nimmermehr sein können. Noch mehr bedaure ich, daß Spencen selbst Addison[1]) hierin vorgegangen, der aus löblicher Begierde, die Kenntnis der alten Kunstwerke zu einem Auslegungsmittel zu erheben, die Fälle eben so wenig unterschieden hat, in welchen die Nachahmung des Künstlers dem Dichter anständig, in welchen sie ihm verkleinerlich ist.[2])

VIII.

Spence faßte das Verhältnis von Poesie und Malerei irrtümlich auf und kam deshalb in einzelnen Fällen zu den seltsamsten Erklärungen.

Von der Aehnlichkeit, welche die Poesie und Malerei mit einander haben, macht sich Spence die allerseltsamsten Begriffe. Er glaubt, daß beide Künste bei den Alten so genau verbunden gewesen, daß sie beständig Hand in Hand gegangen, und der Dichter nie den Maler, der Maler nie den Dichter aus den Augen verloren habe. Daß die Poesie die weitere Kunst ist, daß ihr Schönheiten zu Gebote stehen, welche die Malerei nicht zu erreichen vermag; daß sie öfters Ursachen haben kann, die unmalerischen Schönheiten den malerischen vorzuziehen: daran scheint er gar nicht gedacht zu haben, und ist daher bei

---

1) Addison in verschiedenen Stellen seiner Reisen und seines Gesprächs über die alten Münzen. (Anmerk. **Lessings.**)

2) verkleinerlich ist = sein Lob schmälert, ihn herabsetzt.

dem geringsten Unterschiede, den er unter den alten Dichtern und Artisten bemerkt, in einer Verlegenheit, die ihn auf die wunderlichsten Ausflüchte von der Welt bringt.

Die alten Dichter geben dem Bacchus meistenteils Hörner. Es ist also doch wunderbar, sagt Spence, daß man diese Hörner an seinen Statuen so selten erblickt.[1]) Er fällt auf diese, er fällt auf eine andere Ursache, auf die Unwissenheit der Antiquare, auf die Kleinheit der Hörner selbst, die sich unter den Trauben und Epheublättern, dem beständigen Kopfputze des Gottes, möchten verkrochen haben. Er windet sich um die wahre Ursache herum, ohne sie zu argwöhnen. Die Hörner des Bacchus waren keine natürlichen Hörner, wie sie es an den Faunen und Satyrn waren.[2]) Sie waren ein Stirnschmuck, den er aufsetzen und ablegen konnte.

— — Wenn ohne Hörner du dastehst,
Scheint jungfräulich dein Haupt — —

heißt es in der feierlichen Anrufung des Bacchus beim Ovid.[3]) Er konnte sich also auch ohne Hörner zeigen, und zeigte sich ohne Hörner, wenn er in seiner jungfräulichen Schönheit erscheinen wollte. In dieser wollten ihn nun auch die Künstler darstellen, und mußten daher alle Zusätze von übler Wirkung an ihm vermeiden. Ein solcher Zusatz wären die Hörner gewesen, die an dem Diadem befestigt waren, wie man an einem Kopfe in dem königlichen Kabinet[4]) zu Berlin sehen kann. Ein solcher Zusatz war das Diadem selbst, welches die schöne Stirne verdeckte, und daher an den Statuen des Bacchus eben so selten vorkommt, als die Hörner, ob es ihm schon, als seinem

---

[1]) Polymetis, Dial. IX, S. 129. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Die Faunen waren Söhne des Faunus, wurden als Waldgötter vom Volke verehrt und meistens zur Hälfte mit einem tierischen Körper ausgestattet. Oefters werden sie mit den ähnlich gestalteten bocksfüßigen Satyrn als mutwillige Begleiter des Bacchus angesehen, und haben dann Cymbeln und Weinschläuche als Attribute, und Rebenkränze im Haar. Immer tragen sie Hörner.

[3]) Ovid, Metamorph., Buch IV, V. 19, 20. (Anmerk. Lessings.)

[4]) Dem heutigen Museum.

Erfinder, von den Dichtern eben so oft beigelegt wird. Dem Dichter gaben die Hörner und das Diadem feine Anspielungen auf die Thaten und den Charakter des Gottes; dem Künstler hingegen wurden sie Hinderungen, größere Schönheiten zu zeigen, und wenn Bacchus, wie ich glaube, eben darum den Beinamen „Der Zwiegestaltige" hatte, weil er sich sowohl schön als schrecklich zeigen konnte, so war es wohl natürlich, daß die Künstler diejenige von seiner Gestalt am liebsten wählten, die der Bestimmung ihrer Kunst am meisten entsprach.

Minerva und Juno schleudern bei den römischen Dichtern öfters den Blitz. Aber warum nicht auch in ihren Abbildungen? fragt Spence.[1]) Er antwortet: es war ein besonderes Vorrecht dieser zwei Göttinnen, wovon man den Grund vielleicht erst in den Samothracischen Geheimnissen[2]) erfuhr; weil aber die Artisten bei den alten Römern als gemeine Leute betrachtet und daher zu diesen Geheimnissen selten zugelassen wurden, so wußten sie ohne Zweifel nichts davon, und was sie nicht wußten, konnten sie nicht vorstellen. Ich möchte Spencen dagegen fragen: arbeiteten diese gemeinen Leute für ihren Kopf oder auf Befehl Vornehmerer, die von den Geheimnissen unterrichtet sein konnten? Standen die Artisten auch bei den Griechen in dieser Verachtung? Waren die römischen Artisten nicht mehrenteils geborene Griechen? Und so weiter.

Statius und Valerius Flaccus schildern eine erzürnte Venus, und mit so schrecklichen Zügen, daß man sie in diesem Augenblick eher für eine Furie, als für die Göttin der Liebe halten

---

[1]) Polymetis, Dial. VI, S. 63. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Samothrake, eine Insel im nördlichsten Teile des ägäischen Meeres, verdankte seine Berühmtheit im Altertum dem Geheimkultus oder den Mysterien, welche hier dem Dienste der Kabiren geweiht waren. Ueber diese Mysterien sind natürlich die Nachrichten höchst dunkel und widersprechend, so daß sie eine willkommene, aber nicht zur Lösung gebrachte Aufgabe für spätere Gelehrte geworden sind. Die Kabiren, geheimnißvolle Gottheiten, welche vielleicht geheime Naturkräfte darstellten, stammten wohl aus dem Orient.

sollte. Spence sieht sich in den alten Kunstwerken vergebens nach einer solchen Venus um. Was schließt er daraus? Daß dem Dichter mehr erlaubt ist als dem Bildhauer und Maler? Das hätte er daraus schließen sollen; aber er hat es einmal für allemal als einen Grundsatz angenommen, daß in einer poetischen Beschreibung nichts gut sei, was unschicklich sein würde, wenn man es in einem Gemälde oder an einer Statue vorstellte.[1]) Folglich müssen die Dichter gefehlt haben: „Statius und Valerius sind aus einer Zeit, da die römische Poesie schon in ihrem Verfalle war. Sie zeigen auch hierin ihren verderbten Geschmack und ihre schlechte Beurteilungkraft. Bei den Dichtern aus einer besseren Zeit wird man dergleichen Verstoßungen wider den malerischen Ausdruck nicht finden."[2])

So etwas zu sagen, braucht es wahrlich wenig Unterscheidungskraft. Ich will indes mich weder des Statius noch des Valerius in diesem Falle annehmen, sondern nur eine allmeine Anmerkung machen. Die Götter und geistigen Wesen, wie sie der Künstler vorstellt, sind nicht völlig ebendieselben, welche der Dichter braucht. Bei dem Künstler sind sie personifizierte Abstrakta,[3]) die beständig die ähnliche Charakterisierung behalten müssen, wenn sie erkenntlich sein sollen. Bei dem Dichter hingegen sind sie wirkliche handelnde Wesen, die über ihren allgemeinen Charakter noch andere Eigenschaften und Affekte[4]) haben, welche nach Gelegenheit der Umstände vor jenen vorstechen können. Venus ist dem Bildhauer nichts als die Liebe; er muß ihr also alle die sittsame verschämte Schönheit, alle die holden Reize geben, die uns an geliebten Gegenständen entzücken, und die wir daher mit

---

[1]) Polymetis, Dial. XX, S. 311. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Polymetis, Dial. VII, S. 74. (Anmerk. Lessings.) — Statt Verstoßungen sagt man heut Verstöße.

[3]) Personifizierte Abstrakta sind Wesen, die eine bestimmte geistige Eigenschaft darstellen, so Venus die Liebe, Juno die Majestät, Minerva das Männliche, Gebieterische u. s. w.

[4]) Affekt = Leidenschaft.

in den abgesonderten Begriff der Liebe bringen. Die geringste Abweichung von diesem Ideal läßt uns sein Bild verkennen. Schönheit, aber mit mehr Majestät als Scham, ist schon keine Venus, sondern eine Juno. Reize, aber mehr gebieterische, männliche als holde Reize, geben eine Minerva statt einer Venus. Vollends eine zürnende Venus, eine Venus von Rache und Wut getrieben, ist dem Bildhauer ein wahrer Widerspruch; denn die Liebe als Liebe zürnet nie, rächt sich nie. Bei dem Dichter hingegen ist Venus zwar auch die Liebe, aber die Göttin der Liebe, die außer diesem Charakter ihre eigene Individualität hat und folglich der Triebe des Abscheus eben so fähig sein muß als der Zuneigung. Was Wunder also, daß sie bei ihm in Zorn und Wut entbrennt, besonders wenn es die beleidigte Liebe selbst ist, die sie darein versetzt?

Es ist zwar wahr, daß auch der Künstler in zusammengesetzten Werken die Venus oder jede andere Gottheit, außer ihrem Charakter, als ein wirklich handelndes Wesen, so gut wie der Dichter einführen kann. Aber alsdann müssen wenigstens ihre Handlungen ihrem Charakter nicht widersprechen, wenn sie schon keine unmittelbaren Folgen desselben sind. Venus übergiebt ihrem Sohne[1]) die göttlichen Waffen; diese Handlung kann der Künstler sowohl als der Dichter vorstellen. Hier hindert ihn nichts, der Venus alle die Anmut und Schönheit zu geben, die ihr als Göttin der Liebe zukommen; vielmehr wird sie eben dadurch in seinem Werke um so viel kenntlicher. Allein wenn sich Venus an ihren Verächtern, den Männern zu Lemnos,[2]) rächen will, in vergrößerter wilder Gestalt, mit fleckigten Wangen, in verwirrtem Haare, die Pechfackel ergreift,

[1]) Aeneas war der Sohn der Venus und des Anchises; deshalb stand ihm und den Trojanern die göttliche Mutter bei und schenkte ihm herrliche Waffen — darunter den oft genannten Schild —, welche sämmtlich ihr Gatte Vulkan gefertigt. Ausführlich schildert dies Virgil in der Aeneide VIII., 608—731.

[2]) Die Männer zu Lemnos hatten den Zorn der Venus dadurch erregt, daß sie sich von ihren Frauen getrennt und thracische Sklavinnen nach der Insel geholt hatten.

ein schwarzes Gewand um sich wirft, und auf einer finstern Wolke stürmisch herabfährt: so ist das kein Augenblick für den Künstler, weil er sie durch nichts in diesem Augenblick kenntlich machen kann. Es ist nur ein Augenblick für den Dichter, weil dieser das Vorrecht hat, einen andern, in welchem die Göttin ganz Venus ist, so nahe, so genau damit zu verbinden, daß wir die Venus auch in der Furie nicht aus den Augen verlieren. Dieses thut Flaccus (Argonautica II, 102—106):

— — Nicht mehr erhaben zu schauen
Schwillt sie im Zorn, und das Haar, entfesselt der goldenen Spange,
Fällt auf den himmlischen Busen herab. Sie wild und gewaltig,
Hat die Wange gefleckt und trägt die rauschende Fackel,
Aehnlich darin und im schwarzen Gewand den stygischen
Schwestern.[1])

Eben dieses thut Statius (Thebaïs, Buch V., 61—68):

Jene verließ des heimischen Paphos[2]) hundert Altäre;
Anders war ihr Gesicht, und verändert das Haar ihr. Sie legte
Ab den Gürtel der Liebe, entfernt' die Idalischen[3]) Vögel,
Und so erzählte man wohl, daß mitten im nächtlichen Dunkel
Und mit des Tartarus Schwestern vereinet selber die Göttin —
Andere Flammen mit sich und Waffen schrecklicher führend —
Drang in die stillen Gemächer, und überall züngelnde Schlangen,
Ueberall wildes Entsetzen die häusliche Schwelle erschreckten.
(E.)

Oder man kann sagen: der Dichter allein besitzt das Kunststück, mit negativen Zügen zu schildern und durch Vermischung dieser negativen mit positiven Zügen zwei Erscheinungen in eine zu bringen. Nicht mehr die holde Venus, nicht mehr das Haar mit goldenen Spangen geheftet, von keinem azurnen

---

[1]) „Stygische Schwestern", ebenso wie bald darauf des „Tartarus Schwestern", ist die Bezeichnung der Furien.

[2]) Paphos, eine Stadt auf Cypern, war wie die ganze Insel der Venus heilig.

[3]) Idalische Vögel sind die der Venus geheiligten Tauben. (Idalium war eine Stadt nebst Berg und Wald auf Cypern; daher Idalia, Beiname der Venus.)

Gewande umflattert, ohne ihren Gürtel, mit andern Flammen, mit größern Pfeilen bewaffnet, in Gesellschaft ihr ähnlicher Furien. Aber weil der Artist dieses Kunststückes entbehren muß, soll sich seiner darum auch der Dichter enthalten? Wenn die Malerei die Schwester der Dichtkunst sein will, so sei sie wenigstens keine eifersüchtige Schwester, und die jüngere untersage der älteren nicht alle den Putz, der sie selbst nicht kleidet.

IX.

Besonders beachtet Spence nicht, daß oft die Religion dem antiken bildenden Künstler eine bestimmte Schranke setzte.

Wenn man in einzelnen Fällen den Maler und Dichter miteinander vergleichen will, so muß man vor allen Dingen wohl zusehen, ob sie beide ihre völlige Freiheit gehabt haben, ob sie ohne allen äußerlichen Zwang auf die höchste Wirkung ihrer Kunst haben arbeiten können.

Ein solcher äußerlicher Zwang war dem alten Künstler öfters die Religion. Sein Werk, zur Verehrung und Anbetung bestimmt, konnte nicht allzeit so vollkommen sein, als wenn er einzig das Vergnügen des Betrachters dabei zur Absicht gehabt hätte. Der Aberglaube überladete die Götter mit Sinnbildern, und die schönsten von ihnen wurden nicht überall als die schönsten verehrt.

Bacchus stand in seinem Tempel zu Lemnos, aus welchem die fromme Hypsipyle[1]) ihren Vater unter der Gestalt des

[1]) Hypsipyle war die Tochter des Thoas, Königs von Lemnos. Als die Frauen auf Anstiften der Venus die Ermordung der Männer beschlossen hatten, rettete sie ihren Vater, indem sie ihn als Bacchus verkleidete und so auf einem Wagen aus der Stadt führte. Valerius Flaccus schildert in seinem Gedichte „Argonautica" (II, 265 ff.) ihre That ausführlich und hebt hervor, daß Hypsipyle, nachdem sie den Vater mit Kränzen und dem Gewande des Gottes geschmückt und ihm die übrigen Attribute gegeben, auch darauf geachtet habe, „daß aus der schneeweißen Stirnbinde die Hörner hervorquollen."

Gottes rettete, mit Hörnern, und so erschien er ohne Zweifel in allen seinen Tempeln, denn die Hörner waren ein Sinnbild, welches sein Wesen mit bezeichnete. Nur der freie Künstler, der seinen Bacchus für keinen Tempel arbeitete, ließ dieses Sinnbild weg; und wenn wir unter den noch übrigen Statuen von ihm keine mit Hörnern finden,[1]) so ist dieses vielleicht ein Beweis, daß es keine von den geheiligten sind, in welchen er wirklich verehrt worden. Es ist ohnedem höchst wahrscheinlich, daß auf diese letzteren die Wut der frommen Zerstörer in den ersten Jahrhunderten des Christentums vornehmlich gefallen ist, die nur hier und da ein Kunstwerk schonte, welches durch keine Anbetung verunreinigt war.

Da indeß unter den aufgegrabenen Antiken sich Stücke sowohl von der einen als von der andern Art finden, so wünschte ich, daß man den Namen der Kunstwerke nur denjenigen beilegen möchte, in welchen sich der Künstler wirklich als Künstler zeigen können, bei welchen die Schönheit seine erste und letzte Absicht gewesen. Alles Andere, woran sich zu merkliche Spuren gottesdienstlicher Verabredungen zeigen, verdient diesen Namen nicht, weil die Kunst hier nicht um ihrer selbst willen gearbeitet, sondern ein bloßes Hülfsmittel der Religion war, die bei den sinnlichen Vorstellungen, die sie ihr aufgab, mehr auf das *Bedeutende*[2]) als auf das Schöne sah; ob ich schon dadurch nicht sagen will, daß sie nicht auch öfters alles *Bedeutende in das Schöne gesetzt*, oder aus Nachsicht für die Kunst

---

[1]) Der sogenannte Bacchus in dem mediceischen Garten zu Rom (beim Montfaucon Suppl. aux Ant. T. I. p. 254) hat kleine, aus der Stirne hervorsprossende Hörner; aber es giebt Kenner, die ihn eben darum lieber zu einem *Faune* machen wollen. In der That sind solche natürlichen Hörner eine Schändung der menschlichen Gestalt und können nur Wesen geziemen, denen man eine Art von Mittelgestalt zwischen Menschen und Tier erteilte. Auch ist die Stellung, der lüsterne Blick nach der über sich gehaltenen Traube einem Begleiter des Weingottes anständiger, als dem Gotte selbst. (Anmerkung **Lessings**.)

[2]) *Bedeutend* ist in dem ursprünglichen Sinne für *bezeichnend* zu nehmen. Der Künstler, welcher im Dienst der Religion und des Kultus etwa für einen Tempel in Götterbild fertigte, hatte sich genau an die Wiedergabe der bezeichnenden Merkmale,

und den feineren Geschmack des Jahrhunderts von jenem so viel nachgelassen habe, daß dieses allein zu herrschen scheinen konnte.

Macht man keinen solchen Unterschied, so werden der Kenner und der Antiquar beständig mit einander im Streite liegen, weil sie einander nicht verstehen. Wenn Jener, nach seiner Einsicht in die Bestimmung der Kunst, behauptet, daß Dieses oder Jenes der alte Künstler nie gemacht habe, nämlich als Künstler nicht, freiwillig nicht: so wird Dieser es dahin ausdehnen, daß es auch weder die Religion noch sonst eine außer dem Gebiete der Kunst liegende Ursache von dem Künstler habe machen lassen, von dem Künstler nämlich als Handarbeiter. Er wird also mit der ersten mit der besten Figur den Kenner widerlegen zu können glauben, die dieser ohne Bedenken, aber zu großem Aergernisse der gelehrten Welt, wieder zu dem Schutte verdammt, woraus sie gezogen worden.[1])

Gegenteils kann man sich aber auch den Einfluß der Religion auf die Kunst zu groß vorstellen. Spence giebt hiervon ein sonderbares Beispiel. Er fand beim Ovid, daß Vesta in ihrem Tempel unter keinem persönlichen Bilde verehrt worden, und dieses dünkte ihm genug, daraus zu schließen, daß es überhaupt keine Bildsäulen von dieser Göttin gegeben habe, und daß Alles, was man bisher dafür gehalten, nicht die Vesta,

an das Bedeutende, zu halten. In zweiter Linie stand das Arbeiten auf die Schönheit hin (das Setzen in das Schöne). — Ebenso gebraucht Lessing das Wort bedeutend in seiner Dramaturgie Stück 90 von den Namen der in der Komödie auftretenden Personen.

[1]) Kunstkenner und gelehrte Forscher werden, wie Lessing in einer längeren Anmerkung ausführt, z. B. in Bezug auf die Furien stets uneinig sein, sobald sie ihren verschiedenen Standpunkt nicht richtig auffassen. Als Kunstkenner hält demnächst Lessing seine bereits früher abgegebene Behauptung aufrecht, daß die alten Künstler keine Furien gebildet hätten, d. h. als freiwillige Kunstwerke. Als Antiquar weiß er dagegen recht wohl, daß die Furien mehr als einen Tempel und in denselben ihre Statuen hatten. Diese aber haben es als solche nur mit dem Handwerksmäßigen der Kunst und nicht mit ihrem schöpferischen Geiste zu thun. — Abbildungen auf geschnittenen Steinen aber sind nicht immer beweisend, da sie wegen ihres Gebrauchs als Siegel zur Bildersprache, Symbolik, gehören.

sondern eine Vestalin vorstelle.[1]) Eine seltsame Folge! Verlor der Künstler darum sein Recht, ein Wesen, dem die Dichter eine bestimmte Persönlichkeit geben, das sie zur Tochter des Saturnus und der Ops[2]) machen, das sie in Gefahr kommen lassen, unter die Mißhandlungen des Priapus zu fallen, und was sie sonst von ihr erzählen, verlor er, sage ich, darum sein Recht, dieses Wesen auch nach seiner Art zu personifizieren, weil es in Einem Tempel nur unter dem Sinnbilde des Feuers verehrt ward? Denn Spence begeht dabei noch diesen Fehler, daß er das, was Ovid nur von einem gewissen Tempel der Vesta, nämlich von dem zu Rom sagt,[3]) auf alle Tempel dieser Göttin ohne Unterschied, und auf ihre Verehrung überhaupt ausdehnt. Wie sie in diesem Tempel zu Rom verehrt ward, so ward sie nicht überall verehrt, so war sie selbst nicht in Italien verehrt worden, ehe ihn Numa erbaute. Numa wollte keine Gottheit in menschlicher oder tierischer Gestalt vorgestellt wissen, und darin bestand ohne Zweifel die Verbesserung, die er in dem Dienste der Vesta machte, daß er alle persönliche Vorstellung von ihr daraus verbannte. Ovid selbst lehrt uns, daß es vor den Zeiten des Numa Bildsäulen der Vesta in ihrem Tempel gegeben habe, die, als ihre Priesterin Sylvia[4]) Mutter ward, vor Scham die jungfräulichen Hände vor die Augen hoben.[5]) Daß sogar in den Tempeln, welche die Göttin außer der Stadt in den römischen Provinzen hatte, ihre Verehrung nicht

---

[1]) Polymetis, Dial. VII, S. 81. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Ops (latein. die Hülfe) war ein Beiname der Rhea oder Cybele, welche als Gemahlin des Kronos oder Saturn die Göttermutter genannt wird. Ihre Tochter Vesta stand in ihrer keuschen Jungfräulichkeit natürlich im schroffen Gegensatze zum Priapus, dem Gotte, der die Sinnlichkeit und Wollust vertritt.

[3]) Und zwar spricht Ovid (Fast., lib. VI, 295 ff.) nur von dem Gottesdienst der Vesta in Rom, wie er in dem Tempel stattfand, den ihr Numa selbst erbaut hatte. Dort stand kein Bildniß, keine Statue der Vesta, sondern es brannte nur das ewige Feuer.

[2]) Sylvia, gewöhnlich Rhea Sylvia, Tochter des Königs Numitor in Albalonga, gebar als Vestalin dem Mars die Zwillingsknaben Romulus und Remus.

[5]) Ovid (Fast. III, 45, 46) spricht also von verschiedenen Zeiten in Bezug auf die

völlig von der Art gewesen, als sie Numa verordnet, scheinen verschiedene alte Inschriften zu beweisen, in welchen eines Priesters der Vesta gedacht wird. Auch zu Korinth war ein Tempel der Vesta ohne alle Bildsäule, mit einem bloßen Altare, worauf der Göttin geopfert ward. Aber hatten die Griechen darum gar keine Statuen der Vesta? Zu Athen war eine im Prytaneo,[1] neben der Statue des Friedens. Die Jasseer[2] rühmten von einer, die bei ihnen unter freiem Himmel stand, daß weder Schnee noch Regen jemals auf sie falle. Plinius gedenkt einer sitzenden von der Hand des Skopas,[3] die sich zu seiner Zeit in den Servilianischen Gärten zu Rom befand. Zugegeben, daß es uns jetzt schwer wird, eine bloße Vestalin von einer Vesta selbst zu unterscheiden, beweist dieses, daß sie auch die Alten nicht unterscheiden können, oder wohl gar nicht unterscheiden wollen? Gewisse Kennzeichen sprechen offenbar mehr für die Eine, als für die Andere. Das Scepter, die Fackel, das Palladium[4] lassen sich nur in der Hand der Göttin vermuten. Das Tympanum, welches ihr Codinus beilegt, kommt ihr vielleicht nur als der Erde zu, oder Codinus wußte selbst nicht recht, was er sah.[5]

Art der Verehrung der Vesta (vor und nach Numa), und Spence muß, wie Lessing sagt, die römischen Dichter doch nicht aufmerksam genug gelesen und die verschiedenen Stellen des Ovid nicht einmal mit einander verglichen haben.

[1]) Prytaneum, das Rathaus, Versammlungsort der Aeltesten und der höchsten obrigkeitlichen Personen, zugleich Ehrensitz für verdiente Männer.

[2]) Jasseer sind die Einwohner der Stadt Jassus oder Jasis, welche in Carien auf einer Insel dicht an der Küste lag und von den Argivern gegründet worden war.

[3]) Skopas, griechischer Bildhauer von der Insel Paros, blühte um 350 v. Chr. und wetteiferte in seinen Werken mit den ersten Künstlern Griechenlands. Plinius (Naturgeschichte XXXVI) spricht von vielen Statuen, die er gemacht hat, unter andern von der berühmten sitzenden Vesta in den Servilianischen Gärten. Diese Gärten werden von den alten Schriftstellern gar oft genannt und besonders als ein Lieblingsaufenthalt des Kaisers Nero bezeichnet: wir wissen aber weder, welcher Servilius sie angelegt hat, noch wo sie lagen. Vermutlich befanden sie sich an der Tiber, etwa in der Nähe der heutigen Sixtus-Brücke.

[4]) Das Palladium, ursprünglich Bild der Pallas, dann Symbol der öffentlichen Wohlfahrt, soll in Rom im Tempel der Vesta heilig aufbewahrt worden sein.

[5]) Codinus (Georg, genannt Curopalates), ein byzantinischer Gelehrter aus dem

X.

Spence stellt außerdem an den Dichter Anforderungen, welche nur der Maler erfüllen kann; er erkennt nicht den Unterschied von allegorischen und poetischen Attributen.

Ich bemerke noch eine Befremdung des Spence an, welche deutlich zeigt, wie wenig er über die Grenzen der Poesie und Malerei muß nachgedacht haben.

„Was die Musen überhaupt betrifft," sagt er, „so ist es doch sonderbar, daß die Dichter in Beschreibung derselben so sparsam sind, weit sparsamer, als man es bei Göttinnen, denen sie so große Verbindlichkeit haben, erwarten sollte."[1])

Was heißt das anders, als sich wundern, daß, wenn die Dichter von ihnen reden, sie es nicht in der stummen Sprache der Maler thun? Urania[2]) ist den Dichtern die Muse der Sternkunst; aus ihrem Namen, aus ihren Verrichtungen erkennen wir ihr Amt. Der Künstler, um es kenntlich zu machen, muß sie mit einem Stabe auf eine Himmelskugel weisen lassen; dieser Stab, diese Himmelskugel, diese ihre Stellung sind seine Buchstaben, aus welchen er uns den Namen Urania zusammensetzen läßt. Aber wenn der Dichter sagen will: Urania hatte seinen Tod längst aus den Sternen vorhergesehen:

Lange vorher schon hatte den Tod ihm Urania verkündet
Aus dem Stand der Gestirne — — —[3])

warum soll er, in Rücksicht auf den Maler, dazusetzen: Urania,

---

15. Jahrhundert, welcher über die Geschichte, Gebäude und Altertümer von Konstantinopel geschrieben hat, sagt, daß man die Erde Vesta nenne, und sie als eine Frau abbilde, welche ein Tympanon (eine Trommel, Pauke) trägt, weil sie die Winde in sich verschlossen hält. Lessing findet mit Recht diesen Grund abgeschmackt und erinnert daran, daß Tympanon auch ein Rad bezeichnen kann, und daß damit von den Alten die Gestalt der Erde bezeichnet sein möchte.

[1]) Polymetis, Dial. III, S. 91. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Urania (von dem griechischen Worte Uranos, der Himmel) eigentlich die Himmlische, ist eine der neun Musen und vertritt die Sternkunst.

[3]) Statius, Thebaïs, Buch VIII, V. 551 f.

den Radius[1]) in der Hand, die Himmelskugel vor sich? Wäre es nicht, als ob ein Mensch, der laut reden kann und darf, sich noch zugleich der Zeichen bedienen sollte, welche die Stummen im Serraglio[2]) des Türken, aus Mangel der Stimme, unter sich erfunden haben?

Eben dieselbe Befremdung äußert Spence nochmals bei den moralischen Wesen, oder denjenigen Gottheiten, welche die Alten den Tugenden und der Führung des menschlichen Lebens vorsetzten. „Es verdient angemerkt zu werden," sagt er, „daß die römischen Dichter von den besten dieser moralischen Wesen weit weniger sagen, als man erwarten sollte. Die Artisten sind in diesem Stücke viel reicher, und wer wissen will, was jedes derselben für einen Aufzug gemacht, darf nur die Münzen der römischen Kaiser zu Rate ziehen.[3]) — Die Dichter sprechen von diesen Wesen zwar öfters, als von Personen; überhaupt aber sagen sie von ihren Attributen, ihrer Kleidung und übrigem Ansehen sehr wenig."

Wenn der Dichter Abstrakta personifiziert, so sind sie durch den Namen und durch das, was er sie thun läßt, genugsam charakterisiert.

Dem Künstler fehlen diese Mittel. Er muß also seinen personifizierten Abstraktis Sinnbilder zugeben, durch welche sie kenntlich werden. Diese Sinnbilder, weil sie etwas Anders sind und etwas Anders bedeuten, machen sie zu allegorischen Figuren.

Eine Frauensperson mit einem Zaume in der Hand; eine andere an eine Säule gelehnt, sind in der Kunst allegorische Wesen. Allein die Mäßigung, die Standhaftigkeit bei dem

---

[1]) Radius, ursprünglich jeder Stab, bezeichnet besonders den geometrischen Meß- oder Zeichenstab; einen solchen hat Urania stets in der Hand.

[2]) Serraglio, italienisch (französisch sérail), ist entstanden aus dem türkischen (ursprünglich persischen) Worte serâi, großes Haus, Palast. Am häufigsten wird es, wie hier, statt Harem von Frauenwohnungen gebraucht, in denen die Eifersucht sogar stumme Diener anstellte.

[3]) Polymetis, Dial. X, S. 137. (Anmerk. Lessings.)

Dichter sind keine allegorischen Wesen, sondern bloß personificierte Abstrakta.

Die Sinnbilder dieser Wesen bei dem Künstler hat die Not erfunden. Denn er kann sich durch nichts anders verständlich machen, was diese oder jene Figur bedeuten soll. Wozu aber den Künstler die Not treibt, warum soll sich das der Dichter aufdringen lassen, der von dieser Not nichts weiß?

Was Spencen so sehr befremdet, verdient den Dichtern als eine Regel vorgeschrieben zu werden. Sie müssen die Bedürfnisse der Malerei nicht zu ihrem Reichtume machen. Sie müssen die Mittel, welche die Kunst erfunden hat, um der Poesie nachzukommen, nicht als Vollkommenheiten betrachten, auf die sie neidisch zu sein Ursache hätten. Wenn der Künstler eine Figur mit Sinnbildern ausziert, so erhebt er eine bloße Figur zu einem höheren Wesen. Bedient sich aber der Dichter dieser malerischen Ausstaffierungen, so macht er aus einem höhern Wesen eine Puppe.[1])

So wie diese Regel durch die Befolgung der Alten bewährt

---

[1]) Die Allegorie als rhetorische Figur will einen bestimmten Gedanken durch ähnliche, sinnlichere Begriffe veranschaulichen und durchführen; sie wird deshalb auch in der Dichtkunst mit Erfolg benutzt werden können, wenn sie mit Geist und Geschmack und vor allem mit Maß angewendet wird. Schillers Dichtungen geben unter andern die trefflichsten Beläge zu dieser Art der Allegorie. Ich erinnere nur an jene Stelle aus der Braut von Messina (Werke V, 480 ff.):

Durch die Straßen der Städte,
Vom Jammer gefolget,
Schreitet das Unglück,
Lauernd umschleicht es
Die Häuser der Menschen,
Heute an dieser
Pforte pocht es,
Morgen an jener,
Aber noch Keinen hat es verschonet.

Ganz verfehlt und deshalb von Lessing in diesem Abschnitt mit Recht verurteilt ist die Allegorie, wenn sie sich des ganzen Dichterwerkes bemächtigt und überall allegorische Personen einführt. Daran aber krankten gerade die Zeitgenossen Lessings, indem sie theoretisch und praktisch der langweiligen Personifikation abstrakter Begriffe huldigten, überall, selbst in den Dichtungen der Alten, Allegorien fanden und sie überall in den

ist, so ist die geflissentliche Uebertretung derselben ein Lieblingsfehler der neuern Dichter. Alle ihre Wesen der Einbildung gehen in Maske, und die sich auf diese Maskeraden am besten verstehen, verstehen sich meistenteils auf das Hauptwerk am wenigsten: nämlich, ihre Wesen handeln zu lassen und sie durch die Handlungen derselben zu charakterisieren.

Doch giebt es unter den Attributen, mit welchen die Künstler ihre Abstrakta bezeichnen, eine Art, die des poetischen Gebrauchs fähiger und würdiger ist. Ich meine diejenigen, welche eigentlich nichts Allegorisches haben, sondern als Werkzeuge zu betrachten sind, deren sich die Wesen, welchen sie beigelegt werden, falls sie als wirkliche Personen handeln sollten, bedienen würden oder könnten. Der Zaum in der Hand der Mäßigung, die Säule, an welche sich die Standhaftigkeit lehnt, sind lediglich allegorisch, für den Dichter also von keinem Nutzen. Die Wage in der Hand der Gerechtigkeit ist es schon weniger, weil der rechte Gebrauch der Wage wirklich schon ein Stück der Gerechtigkeit ist. Die Leier oder Flöte aber in der Hand einer Muse, die Lanze in der Hand des Mars, Hammer und Zange in den Händen des Vulkan sind ganz und gar keine Sinnbilder, sind bloße Instrumente, ohne welche diese Wesen die Wirkungen, die wir ihnen zuschreiben, nicht hervorbringen können. Von dieser Art sind die Attribute, welche die alten Dichter in ihre Beschreibungen etwa noch einflechten, und die ich deswegen, zum Unterschiede jener allegorischen,[1]) die poetischen nennen möchte. Diese bedeuten die Sache selbst, jene nur etwas Aehnliches.[2])

---

eigenen verlangten. Selbst Winckelmann schrieb noch in diesem Sinne seinen „Versuch einer Allegorie, besonders für die Kunst". Vergleiche hierzu das mehrfach genannte Programm des Direktor Eiselen, S. 13.

[1]) Nach heutigem Sprachgebrauch: von jenen allegorischen.

[2]) Eigentlich: Sinnbildliches, Symbolisches.

XI.

Aehnlich irrt der französische Kunstkenner Caylus, dessen Hauptabsicht es ist, die Maler auf die Dichtungen des Homer, als den geeignetsten Stoff für ihre Gemälde hinzuweisen.

Auch der Graf Caylus[1]) scheint zu verlangen, daß der Dichter seine Wesen der Einbildung mit allegorischen Attributen ausschmücken solle.[2]) Der Graf verstand sich besser auf die Malerei als auf die Poesie.

---

[1]) Caylus (sprich Kählüß), Anne Claude Philippe de Tubières, geb. 1692 zu Paris, gest. daselbst 1765, ein eifriger Sammler und Kunstforscher, hatte 1757 ein Buch geschrieben, welches den Titel führt: Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homère et de l'Enéide de Virgile, avec des observations générales sur le costume. Auf dieses bezieht sich nun Lessing im Folgenden fortwährend.

[2]) Es geschieht dies mit Bezug auf die Stelle der Ilias, in welcher vom Tode des lycischen Königs Sarpedon, der gegen Patroklus gekämpft hatte, die Rede ist. — Dort (Ilias XVI, V. 681 f.) übergiebt Apollon den gereinigten und balsamierten Leichnam dieses gefallenen Freundes der Trojaner dem Tode und dem Schlafe, ihn nach seinem Vaterlande zu bringen:

Dann ihn wegzutragen vertraut er den schnellen Geleitern,
Beiden, dem Schlaf und dem Tode, den Zwillingen — —

Caylus empfiehlt diese Erdichtung dem Maler, fügt aber hinzu: „Es ist schade, daß Homer uns nichts von den Attributen sagt, welche man in seiner Zeit dem Schlafe gab. Wir bekränzen diese Gottheit mit Mohn, doch ist das eine moderne Idee und könnte im vorliegenden Falle nicht einmal angewendet werden, wo die Blumen mir schlecht angebracht scheinen, besonders für eine Gestalt, welche mit dem Tode gruppiert." Lessing bemerkt dazu: Das heißt von dem Homer eine von den kleinen Zierraten verlangen, die am meisten mit seiner großen Manier streiten. Die sinnreichsten Attribute, die er dem Schlafe hätte geben können, würden ihn bei weitem nicht so vollkommen charakterisiert, bei weitem kein so lebhaftes Bild bei uns erregt haben, als der einzige Zug, durch den er ihn zum Zwillingsbruder des Todes macht. Diesen Zug suche der Künstler auszudrücken, und er wird alle Attribute entbehren können. Die alten Künstler haben auch wirklich den Tod und den Schlaf mit der Aehnlichkeit unter sich vorgestellt, die wir an Zwillingen so natürlich erwarten. Auf einer Kiste von Cedernholz in dem Tempel der Juno zu Elis ruhten sie beide als Knaben in den Armen der Nacht. Nur war der Eine weiß, der Andere schwarz; Jener schlief, Dieser schien zu schlafen; Beide mit übereinandergeschlagenen Füßen.*) Denn so wollte

---

*) Dieser trefflichen Auffassung Lessings scheint leider der griechische Sprachgebrauch zu widersprechen. Wenigstens behaupten dies die Philologen seit Heyne. Vgl. Danzel: „Lessings Leben und Werke", II, 1, 302, und Blümner a. a. O. 141.

Doch ich habe in seinem Werke, in welchem er dieses Verlangen äußert, Anlaß zu erheblicheren Betrachtungen gefunden, wovon ich das Wesentlichste zu besserer Erwägung hier anmerke.

Der Künstler, ist des Grafen Absicht, soll sich mit dem größten malerischen Dichter, mit dem Homer, mit dieser zweiten Natur, näher bekannt machen. Er zeigt ihm, welchen reichen, noch nie genutzten Stoff zu den trefflichsten Schildereien die von dem Griechen behandelte Geschichte darbiete, und wie so viel vollkommener ihm die Ausführung gelingen müsse, je ge-

---

ich die Worte des Pausanias lieber übersetzen, als mit krummen Füßen. Was sollten die krummen Füße hier ausdrücken? Uebereinandergeschlagene Füße hingegen sind die gewöhnliche Lage der Schlafenden. Die neuen Artisten sind von dieser Aehnlichkeit, welche Schlaf und Tod bei den Alten mit einander haben, gänzlich abgegangen, und der Gebrauch ist allgemein geworden, den Tod als ein Skelett, höchstens als ein mit Haut bekleidetes Skelett vorzustellen. Vor allen Dingen hätte Caylus dem Künstler also hier raten müssen, ob er in Vorstellung des Todes dem alten oder dem neuen Gebrauche folgen solle. Doch er scheint sich für den neuern zu erklären, da er den Tod als eine Figur betrachtet, gegen die eine andere, mit Blumen gekrönt, nicht wohl gruppieren möchte. Hat er aber hierbei auch bedacht, wie unschicklich diese moderne Idee in einem Homerischen Gemälde sein dürfte? Und wie hat ihm das Ekelhafte derselben nicht anstößig sein können? Ich kann mich nicht bereden, daß das kleine metallene Bild in der herzoglichen Galerie zu Florenz, welches ein liegendes Skelett vorstellt, das mit dem einen Arme auf einem Aschenkruge ruht (Spence, Polymetis, Tab. XLI), eine wirkliche Antike sei. Den Tod überhaupt kann es wenigstens nicht vorstellen sollen, weil ihn die Alten anders vorstellten. Selbst ihre Dichter haben ihn unter diesem widerlichen Bilde nie gedacht. (Anmerk. **Lessings**.) — Auch diese Behauptung erfuhr — wie bereits oben angedeutet — die Mißbilligung des Professor Klotz. Er hatte, wie es ihm immer ging, Lessing falsch verstanden. Dieser sprach von „dem Tode überhaupt“, d. h. von der Gottheit des Todes, wie doch genugsam aus unsrer Stelle hervorgeht; Klotz dagegen sucht alle möglichen Abbildungen von „Toten“ hervor und mußte sich dann natürlich jene Abfertigung gefallen lassen, welche ihm Lessing in seiner berühmten Untersuchung: „Wie die Alten den Tod gebildet“ (1769) zu Teil werden ließ. — Wie ganz anders aber die bedeutenden Geister der Zeit von Lessings Gedanken entzündet wurden, das bezeugt gerade mit Bezug auf diese Stelle des Laokoon Goethe im VIII. Buch von „Wahrheit und Dichtung“, Band XXI, Seite 125, und Schiller singt in den „Göttern Griechenlands“ (1788):

Damals trat kein gräßliches Gerippe
Vor das Bett des Sterbenden. Ein Kuß
Nahm das letzte Leben von der Lippe,
Seine Fackel senkt' ein Genius.

nauer er sich an die kleinsten von dem Dichter bemerkten Umstände halten könne.

In diesem Vorschlage vermischt sich also die oben getrennte doppelte Nachahmung. Der Maler soll nicht allein das nachahmen, was der Dichter nachgeahmt hat, sondern er soll es auch mit den nämlichen Zügen nachahmen; er soll den Dichter nicht bloß als Erzähler, er soll ihn als Dichter nutzen.[1])

Diese zweite Art der Nachahmung aber, die für den Dichter so verkleinerlich ist, warum ist sie es nicht auch für den Künstler? Wenn vor dem Homer eine solche Folge von Gemälden, als der Graf Caylus aus ihm angiebt, vorhanden gewesen wäre, und wir wüßten, daß der Dichter aus diesen Gemälden sein Werk genommen hätte: würde er nicht von unserer Bewunderung unendlich verlieren? Wie kommt es, daß wir dem Künstler nichts von unserer Hochachtung entziehen, wenn er schon weiter nichts thut, als daß er die Worte des Dichters mit Figuren und Farben ausdrückt?

Die Ursache scheint diese zu sein. Bei dem Artisten dünkt uns die Ausführung schwerer, als die Erfindung; bei dem Dichter hingegen ist es umgekehrt, und seine Ausführung dünkt uns gegen die Erfindung das Leichtere. Hätte Virgil die Verstrickung des Laokoon und seiner Kinder von der Gruppe genommen, so würde ihm das Verdienst, welches wir bei diesem seinem Bilde für das schwerere und größere halten, fehlen, und nur das geringere übrig bleiben. Denn diese Verstrickung in der Einbildungskraft erst schaffen, ist weit wichtiger, als sie in Worten ausdrücken. Hätte hingegen der Künstler diese Verstrickung von dem Dichter entlehnt, so würde er in unsern Gedanken doch noch immer Verdienst genug behalten, ob ihm schon das Verdienst der Erfindung abgeht. Denn der Ausdruck in Marmor ist unendlich schwerer als der Ausdruck in Worten; und wenn wir Erfindung und Darstellung gegen

[1]) Als Erzähler, insofern er den Stoff im allgemeinen benutzt, als Dichter, insofern er auch die künstlerische Form in ihren Einzelheiten zu der seinigen machen soll.

einander abwägen, so sind wir jederzeit geneigt, dem Meister an der einen so viel wiederum zu erlassen, als wir an der andern zu viel erhalten zu haben meinen.

Es giebt sogar Fälle, wo es für den Künstler ein größeres Verdienst ist, die Natur durch das Medium[1]) der Nachahmung des Dichters nachgeahmt zu haben, als ohne dasselbe. Der Maler, der nach der Beschreibung eines Thomson[2]) eine schöne Landschaft darstellt, hat mehr gethan, als der sie gerade von der Natur kopiert. Dieser sieht sein Urbild vor sich; jener muß erst seine Einbildungskraft so anstrengen, bis er es vor sich zu sehen glaubt. Dieser macht aus lebhaften sinnlichen Eindrücken etwas Schönes; jener aus schwanken und schwachen Vorstellungen willkürlicher Zeichen.

So natürlich aber die Bereitwilligkeit ist, dem Künstler das Verdienst der Erfindung zu erlassen, eben so natürlich hat daraus die Lauigkeit gegen dasselbe bei ihm entspringen müssen. Denn da er sah, daß die Erfindung seine glänzende Seite nie werden könne, daß sein größtes Lob von der Ausführung abhänge, so ward es ihm gleichviel, ob jene alt oder neu, einmal oder unzähligmal gebraucht sei, ob sie ihm oder einem Andern zugehöre. Er blieb in dem engen Bezirke weniger, ihm und dem Publikum geläufig gewordener Vorwürfe, und ließ seine ganze Erfindsamkeit auf die bloße Veränderung in dem Bekannten gehen, auf neue Zusammensetzungen alter Gegenstände. Das ist auch wirklich die Idee, welche die Lehrbücher der Malerei mit dem Worte Erfindung verbinden. Denn ob sie dieselbe schon sogar in malerische und dichterische einteilen, so geht doch auch die dichterische nicht auf die Hervorbringung des Vorwurfs selbst, sondern lediglich auf die Anordnung oder den Ausdruck. Es ist Erfindung, aber nicht Erfindung des Ganzen, sondern ein-

---

[1]) Durch die Vermittelung, d. h. also mit Benutzung einer dichterischen Darstellung.

[2]) Thomson, Jacob (1700—1748), englischer Dichter, bekannt durch sein malerisch-belehrendes Gedicht „Die Jahreszeiten" (1730), welches in Deutschland besonders das Hauptmuster für die malerisch-belehrende Dichtung wurde.

zelner Teile und ihrer Lage unter einander. Es ist Erfindung, aber von jener geringern Gattung, die Horaz seinem tragischen Dichter anriet:

— — Besser
Brächtest du wohl in dramatische Form Homerische Dichtung,
Als das Neue zuerst und Unbekannte zu geben.[1])

Anriet, sage ich, aber nicht befahl. Anriet, als für ihn leichter, bequemer, zuträglicher; aber nicht befahl, als besser und edler an sich selbst.

In der That hat der Dichter einen großen Schritt voraus, welcher eine bekannte Geschichte, bekannte Charaktere behandelt. Hundert frostige Kleinigkeiten, die sonst zum Verständnisse des Ganzen unentbehrlich sein würden, kann er übergehen; und je geschwinder er seinen Zuhörern verständlich wird, desto geschwinder kann er sie interessieren. Diesen Vorteil hat auch der Maler, wenn uns sein Vorwurf nicht fremd ist, wenn wir mit dem ersten Blicke die Absicht und Meinung seiner ganzen Komposition erkennen, wenn wir auf eins seine Personen nicht bloß sprechen sehen, sondern auch hören, was sie sprechen. Von dem ersten Blicke hängt die größte Wirkung ab; und wenn uns dieser zu mühsamem Nachsinnen und Raten nötigt, so erkaltet unsere Begierde, gerührt zu werden; um uns an dem unverständlichen Künstler zu rächen, verhärten wir uns gegen den Ausdruck, und weh' ihm, wenn er die Schönheit dem Ausdrucke aufgeopfert hat! Wir finden sodann gar nichts, was uns reizen könnte, vor seinem Werke zu verweilen; was wir sehen, gefällt uns nicht, und was wir dabei denken sollen, wissen wir nicht.

Nun nehme man Beides zusammen; einmal, daß die Erfindung und Neuheit des Vorwurfs das Vornehmste bei weitem nicht ist, was wir von dem Maler verlangen; zweitens, daß ein

[1]) Horaz in seinem Briefe an die Pisonen, gewöhnlich „Poetik“ genannt V. 128—130.

bekannter Vorwurf die Wirkung seiner Kunst befördert und erleichtert; und ich meine, man wird die Ursache, warum er sich so selten zu neuen Vorwürfen entschließt, nicht mit dem Grafen Caylus in seiner Bequemlichkeit, in seiner Unwissenheit, in der Schwierigkeit des mechanischen Teiles der Kunst, welche allen seinen Fleiß, alle seine Zeit erfordere, suchen dürfen; sondern man wird sie tiefer gegründet finden, und vielleicht gar, was anfangs Einschränkung der Kunst, Verkümmerung unseres Vergnügens zu sein scheint, als eine weise und uns selbst nützliche Enthaltsamkeit an dem Artisten zu loben geneigt sein. Ich fürchte auch nicht, daß mich die Erfahrung widerlegen werde. Die Maler werden dem Grafen für seinen guten Willen danken, aber ihn schwerlich so allgemein nutzen, als er es erwartet. Geschähe es jedoch, so würde über hundert Jahr ein neuer Caylus nötig sein, der die alten[1]) Vorwürfe wieder ins Gedächtniß brächte, und den Künstler in das Feld zurückführte, wo andere vor ihm so unsterbliche Lorbeeren gebrochen haben. Oder verlangt man, daß das Publikum so gelehrt sein soll, als der Kenner aus seinen Büchern ist? daß ihm alle Scenen der Geschichte und der Fabel, die ein schönes Gemälde geben können, bekannt und geläufig sein sollen? Ich gebe es zu, daß die Künstler besser gethan hätten, wenn sie seit Raphaels[2]) Zeiten anstatt des Ovid den Homer zu ihrem Handbuche gemacht hätten. Aber da es nun einmal nicht geschehen ist, so lasse man das Publikum in seinem Gleise und mache ihm sein Vergnügen nicht saurer, als ein Vergnügen zu stehen kommen muß, um das zu sein, was es sein soll.

Protogenes[3]) hatte die Mutter des Aristoteles gemalt.

---

[1]) Alten und — was die Hauptsache ist — Jedem geläufigen.

[2]) Also seit dem 16. Jahrhundert, da Raphael Sanzio, der genialste Meister unter den italienischen Malern, 1520 starb.

[3]) Protogenes war ein Zeitgenosse des Apelles und begründete wie bereits Seite 4 Anmerkung 3 gesagt ist, seinen Ruf durch das Bild des Jalysus, des

Ich weiß nicht, wie viel ihm der Philosoph dafür bezahlte. Aber entweder anstatt der Bezahlung, oder noch über die Bezahlung, erteilte er ihm einen Rat, der mehr als die Bezahlung wert war. Denn ich kann mir nicht einbilden, daß sein Rat eine bloße Schmeichelei gewesen sei. Sondern vornehmlich, weil er das Bedürfniß der Kunst erwog, allen verständlich zu sein, riet er ihm, die Thaten des Alexander zu malen; Thaten, von welchen damals alle Welt sprach, und von welchen er voraussehen konnte, daß sie auch der Nachwelt unvergeßlich sein würden. Doch Protogenes war nicht gesetzt genug, diesem Rate zu folgen; „ein gewisser Uebermut der Kunst," sagt Plinius[1]), „eine gewisse Lüsternheit nach dem Sonderbaren und Unbekannten, trieben ihn zu ganz anderen Vorwürfen." Er malte lieber die Geschichte eines Jalysus, einer Cydippe und dergleichen, von welchen man jetzt auch nicht einmal mehr erraten kann, was sie vorgestellt haben.

XII.

Bei der Aufstellung der Bilder gerät Caylus in Widersprüche und Irrtümer, sobald es auf die Darstellung unsichtbarer Wesen und Handlungen ankommt.

Homer bearbeitet eine doppelte Gattung von Wesen und Handlungen: sichtbare und unsichtbare. Diesen Unterschied kann die Malerei nicht angeben; bei ihr ist Alles sichtbar, und auf einerlei Art sichtbar.

Wenn also der Graf Caylus die Gemälde der unsichtbaren Handlungen in unzertrennter Folge mit den sichtbaren fortlaufen läßt; wenn er in den Gemälden der vermischten Hand-

---

Stammheroen von Rhodus. Daß auf diesem Bilde ein Rebhuhn angebracht gewesen sei, wie Richardson und andere Kunstforscher, selbst Winckelmann, meinen, erklärt Lessing für einen Irrtum. Dieses von Griechenland um seiner täuschenden Natürlichkeit willen bewunderte Rebhuhn befand sich auf dem Bilde „Der ruhende Satyr". — Von der Cydippe desselben Malers ist nichts bekannt.

[1]) Buch XXV, 36 S. 700. (Anmerkung Lessings.)

lungen, an welchen sichtbare und unsichtbare Wesen teilnehmen, nicht angiebt, und vielleicht nicht angeben kann, wie die letzteren, welche nur wir, die wir das Gemälde betrachten, darin entdecken sollten, so anzubringen sind, daß die Personen des Gemäldes sie nicht sehen, wenigstens sie nicht notwendig sehen zu müssen scheinen können: so muß notwendig sowohl die ganze Folge, als auch manches einzelne Stück dadurch äußerst verwirrt, unbegreiflich und widersprechend werden.

Doch diesem Fehler wäre, mit dem Buche in der Hand, noch endlich abzuhelfen. Das Schlimmste dabei ist nur dieses, daß durch die malerische Aufhebung des Unterschiedes der sichtbaren und unsichtbaren Wesen zugleich alle die charakteristischen Züge verloren gehen, durch welche sich diese höhere Gattung über jene geringere erhebt.

Z. B. Wenn endlich die über das Schicksal der Trojaner geteilten Götter unter sich selbst handgemein werden: so geht bei dem Dichter[1]) dieser ganze Kampf unsichtbar vor, und diese Unsichtbarkeit erlaubt der Einbildungskraft, die Scene zu erweitern, und läßt ihr freies Spiel, sich die Personen der Götter und ihre Handlungen so groß und über das gemeine Menschliche so weit erhaben zu denken, als sie nur immer will. Die Malerei aber muß eine sichtbare Scene annehmen, deren verschiedene notwendige Teile der Maßstab für die darauf handelnden Personen werden; ein Maßstab, den das Auge gleich daneben hat und dessen Unproportion gegen die höheren Wesen, diese höheren Wesen, die bei dem Dichter groß waren, auf der Fläche des Künstlers ungeheuer macht.

Minerva, auf welche Mars in diesem Kampfe den ersten

---

[1]) Ilias XXI, 385 ff. — Wie Lessing etwas später sagt, ist Unsichtbarsein der natürliche Zustand der Homerischen Götter. Hier trennen sie sich noch mehr von dem Menschlichen, denn es heißt:

Aber die anderen Götter durchfuhr unmäßige Feindschaft,
Ungestüm, und getrennt tobt allen das Herz in dem Busen.
Laut nun prallt' an einander der Sturm; weit krachte der Erdkreis,
Und es erscholl wie Drommeten die Luft rings. — — —

Angriff wagt, tritt zurück und faßt mit mächtiger Hand von dem Boden einen schwarzen, rauhen, großen Stein auf, den vor alten Zeiten vereinigte Männerhände zum Grenzsteine hingewälzt hatten.

Jene wich, und erhub mit nervigter Rechte den Feldstein,
Der dort lag im Gefilde, den dunkelen, rauhen und großen,
Den zur Grenze der Flur aufstelleten Männer der Vorzeit.[1])

Um die Größe dieses Steins gehörig zu schätzen, erinnere man sich, daß Homer seine Helden noch einmal so stark macht, als die stärksten Männer seiner Zeit, jene aber von den Männern, wie sie Nestor in seiner Jugend gekannt hatte, noch weit an Stärke übertreffen läßt. Nun frage ich, wenn Minerva einen Stein, den nicht Ein Mann, den Männer aus Nestors[2]) Jugendjahren zum Grenzsteine aufgerichtet hatten, wenn Minerva einen solchen Stein gegen den Mars schleudert, von welcher Statur soll die Göttin sein? Soll ihre Statur der Größe des Steines proportioniert sein, so fällt das Wunderbare weg. Ein Mensch, der dreimal größer ist als ich, muß natürlicher Weise auch einen dreimal größeren Stein schleudern können. Soll aber die Statur der Göttin der Größe des Steins nicht angemessen sein, so entsteht eine anschauliche Unwahrscheinlichkeit in dem Gemälde, deren Anstößigkeit durch die kalte Ueberlegung, daß eine Göttin übermenschliche Stärke haben müsse, nicht aufgehoben wird. Wo ich eine größere Wirkung sehe, will ich auch größere Werkzeuge wahrnehmen.

Und Mars, von diesem gewaltigen Steine niedergeworfen, „bedeckte sieben Hufen". Unmöglich kann der Maler dem Gotte diese außerordentliche Größe geben. Giebt er sie ihm aber nicht, so liegt nicht Mars zu Boden, nicht der Homerische Mars, sondern ein gemeiner Krieger.[3])

---

[1]) Ilias XXI, 403—5.

[2]) Nestor, des Neleus Sohn, aus dem messenischen Pylos, war hochbetagt und gerade deshalb der erfahrenste Ratgeber der Griechen vor Troja.

[3]) Diesen unsichtbaren Kampf der Götter hat Quintus Calaber in seinem

Longin[1]) sagt, es komme ihm öfters vor, als habe Homer seine Menschen zu Göttern erheben und seine Götter zu Menschen herabsetzen wollen. Die Malerei vollführt diese Herabsetzung. In ihr verschwindet vollends alles, was bei dem Dichter die Götter noch über die göttlichen Menschen setzt. Größe, Stärke, Schnelligkeit, wovon Homer noch immer einen höheren, wunderbareren Grad für seine Götter in Vorrat hat, als er seinen vorzüglichsten Helden beilegt,[2]) müssen in dem Gemälde auf das gemeine Maß der Menschheit herabsinken, und Jupiter und Agamemnon, Apollo und Achilles, Ajax und

---

XII. Buch (V. 158—185) nachgeahmt mit der nicht undeutlichen Absicht, sein Vorbild zu verbessern. Es scheint nämlich, der Grammatiker habe es unanständig gefunden, daß ein Gott mit einem Steine zu Boden geworfen werde. Er läßt also zwar auch die Götter große Felsenstücke, die sie von dem Ida abreißen, gegeneinander schleudern; aber diese Felsen zerschellen an den unsterblichen Gliedern der Götter, und stieben wie Sand um sie her. Das ist eine Künstelei, welche die Hauptsache verdirbt. Sie erhöht unsern Begriff von den Körpern der Götter und macht die Waffen, welche sie gegeneinander brauchen, lächerlich. Wenn Götter einander mit Steinen werfen, so müssen diese Steine auch die Götter beschädigen können, oder wir glauben, mutwillige Buben zu sehen, die sich mit Erdklößen werfen. So bleibt der alte Homer immer der Weisere, und aller Tadel, mit dem ihn der kalte Kunstrichter belegt, aller Wettstreit, in welchen sich geringere Genies mit ihm einlassen, dienen zu weiter nichts, als seine Weisheit in ihr bestes Licht zu setzen. (Anmerk. Lessings.)

[1]) Longin (Dionysius Cassius, platonischer Philosoph und griechischer Rhetor, hingerichtet 273 n. Chr.), ist Verfasser einer Schrift „Vom Erhabenen".

[2]) In Ansehung der Stärke und Schnelligkeit wird Niemand, der den Homer auch nur ein einziges Mal flüchtig durchlaufen hat, diese Behauptung in Abrede stellen. Nur dürfte er sich vielleicht der Exempel nicht gleich erinnern, aus welchen es erhellt, daß der Dichter seinen Göttern auch eine körperliche Größe gegeben, die alle natürlichen Maße weit übersteigt. Ich verweise ihn also außer der angezogenen Stelle von dem zu Boden geworfenen Mars, der sieben Hufen bedeckt, auf den Helm der Minerva (Ilias V, 744), unter welchem sich so viel Streiter, als hundert Städte in das Feld zu stellen vermögen, verbergen können; auf die Schritte des Neptunus (Ilias XIII, 20), wo es von ihm heißt:

Plötzlich stieg er herab von dem zackigen Felsengebirge,
Wandelnd mit hurtigem Schritt, und es bebten die Höh'n und die Wälder
Unter den göttlichen Füßen des wandelnden Poseidaon.
Dreimal schwang er sich fort, und das vierte Mal stand er am Ziele. —

Vornehmlich aber auf die Zeilen aus der Beschreibung des Schildes, wo Mars und Minerva die Truppen der belagerten Stadt anführen (Ilias XVIII, 516—19):

Mars werden vollkommen einerlei Wesen, die weiter an nichts als an äußerlichen verabredeten Merkmalen zu kennen sind.

Das Mittel, dessen sich die Malerei bedient, uns zu verstehen zu geben, daß in ihren Kompositionen dieses oder jenes als unsichtbar betrachtet werden müsse, ist eine dünne Wolke, in welche sie es von der Seite der mithandelnden Personen einhüllt. Diese Wolke scheint aus dem Homer selbst entlehnt zu sein; denn wenn im Getümmel der Schlacht einer von den wichtigern Helden in Gefahr kommt, aus der ihn keine andere als göttliche Macht retten kann: so läßt der Dichter ihn von der schützenden Gottheit in einen dicken Nebel oder in Nacht verhüllen, und so davonführen; als den Paris von der Venus,[1]) den Idäus vom Neptun,[2]) den Hektor vom Apollo.[3]) Und diesen Nebel, diese Wolke wird Caylus nie vergessen, dem Künstler bestens zu empfehlen, wenn er ihm die Gemälde von dergleichen Begebenheiten vorzeichnet. Wer sieht aber nicht, daß bei dem Dichter das Einhüllen in Nebel und Nacht weiter

---

Jen' enteilten, von Ares geführt und Pallas Athene:
Beide waren von Gold, und in goldene Kleider gehüllet,
Beide schön in den Waffen und groß, wie unsterbliche Götter,
Weit umher vorstrahlend; denn minder an Wuchs war die Heerschaar.
(Anmerk. Lessings.)

Lessing fügt hinzu, daß die Ausleger des Homer Unrecht thun, durch allerlei Erklärungen dieses Kolossalische in der Schilderung der Götter mildern zu wollen. „Man verliert von der Seite des Erhabenen unendlich viel, wenn man sich die Götter nur immer in der gewöhnlichen Größe denkt, in welcher man sie in Gesellschaft der Sterblichen auf der Leinwand zu sehen verwöhnt wird.“ Die Malerei kann und soll das Kolossalische nicht darstellen; der Bildhauerkunst ist es für einzelne Statuen gestattet; die Poesie entnimmt aus ihm die erhabensten Züge.

[1]) Ilias III, 381. — Im Kampfe mit Menelaus, als dieser bereits den Paris am Helme fortschleifte.

[2]) Idäus, ein Trojaner, der Sohn des Dares, eines Priesters des Hephästos, kämpfte mit seinem Bruder gegen Diomedes und wäre wie jener gefallen, wenn nicht Hephästos (also Vulkan und nicht, wie irtümlich im Texte steht, Neptun) ihn entrückt hätte, „in schirmende Nacht ihn verhüllend“. Ilias V, 23.

[3]) Im Kampfe mit Achilles:

Doch schnell entrückt ihn Apollon
Sonder Müh', als Gott, und hüllt in Nebel ihn ringsum.
Ilias XX, 442 f.

nichts als eine poetische Redensart für Unsichtbarmachen sein soll? Es hat mich daher jederzeit befremdet, diesen poetischen Ausdruck realisiert und eine wirkliche Wolke in dem Gemälde angebracht zu finden, hinter welcher der Held, wie hinter einer spanischen Wand, vor seinem Feinde verborgen steht. Das war nicht die Meinung des Dichters. Das heißt aus den Grenzen der Malerei herausgehen; denn diese Wolke ist hier eine wahre Hieroglyphe, ein bloßes symbolisches Zeichen, das den befreiten Helden nicht unsichtbar macht, sondern den Betrachtern zuruft: ihr müßt ihn euch als unsichtbar vorstellen. Sie ist hier nichts besser, als die beschriebenen Zettelchen, die auf alten gotischen[1]) Gemälden den Personen aus dem Munde gehen.

Es ist wahr, Homer läßt den Achilles, indem ihm Apollo den Hektor entrückt, noch dreimal nach dem dicken Nebel mit der Lanze stoßen. „Und dreimal stach er den Nebel.“ Allein auch das heißt in der Sprache des Dichters weiter nichts, als daß Achilles so wütend gewesen, daß er noch dreimal gestoßen, ehe er es gemerkt, daß er seinen Feind nicht mehr vor sich habe. Einen[2]) wirklichen Nebel sah Achilles nicht, und das ganze Kunststück, womit die Götter unsichtbar machten, bestand auch nicht in dem Nebel, sondern in der schnellen Entrückung. Nur um zugleich mit anzuzeigen, daß die Entrückung so schnell geschehen, daß kein menschliches Auge dem entrückten Körper nachfolgen könne, hüllt ihn der Dichter vorher in Nebel ein; nicht weil man anstatt des entrückten Körpers einen Nebel gesehen, sondern, weil wir das, was in einem Nebel ist, als nicht sichtbar denken. Daher kehrt er es auch bisweilen um und läßt, anstatt das Objekt unsichtbar zu machen, das Sub-

---

[1]) In der Dramaturgie Stück 69 gebraucht Lessing gotisch eben so wie hier in der Bedeutung von mittelalterlich, geschmacklos, barbarisch, gerade wie das französische gothique. Vergl. meine „Materialien zur Hamburgischen Dramaturgie“ Seite 320.

[2]) In dem Lessingschen Text steht „keine“, also die doppelte Negation, welche wir jetzt als veraltet verwerfen.

jekt mit Blindheit geschlagen werden. So verfinstert Neptun die Augen des Achilles, wenn er den Aeneas aus seinen mörderischen Händen errettet, den er mit einem Rucke mitten aus dem Gewühle auf einmal in das Hintertreffen versetzt.[1]) In der That aber sind des Achilles Augen hier eben so wenig verfinstert, als dort die entrückten Helden in Nebel gehüllt; sondern der Dichter setzt das eine und das andere nur bloß hinzu, um die äußerste Schnelligkeit der Entrückung, welche wir das Verschwinden nennen, dadurch sinnlicher zu machen.

Den Homerischen Nebel aber haben sich die Maler nicht bloß in den Fällen zu eigen gemacht, wo ihn Homer selbst gebraucht hat, oder gebraucht haben würde: bei Unsichtbarwerdungen, bei Verschwindungen; sondern überall, wo der Betrachter etwas in dem Gemälde erkennen soll, was die Personen des Gemäldes entweder alle oder zum Teil nicht erkennen. Minerva ward dem Achilles nur allein sichtbar, als sie ihn zurückhielt, sich mit Thätigkeiten[2]) gegen den Agamemnon zu vergehen. Dieses auszudrücken, sagt Caylus, weiß ich keinen anderen Rat, als daß man sie von der Seite der übrigen Ratsversammlung in eine Wolke verhülle. Ganz wider den Geist des Dichters. Unsichtbar sein, ist der natürliche Zustand seiner Götter; es bedarf keiner Blendung, keiner Abschneidung der Lichtstrahlen, daß sie nicht gesehen werden;[3]) sondern es bedarf einer Erleuchtung, einer Erhöhung des sterblichen Gesichts, wenn sie gesehen werden sollen. Nicht

---

[1]) Ilias XX, 320 f.:

Jetzo gleich umgoß er den Blick mit schattendem Dunkel
Peleus göttlichem Sohn — — — —

Das Folgende bestätigt durch die gewaltsame Entfernung des Aeneas das im Texte Gesagte.

[2]) Wir sagen jetzt: Thätlichkeiten.

[3]) Göttern, aber nicht Menschen gegenüber bedienten sich, wie Lessing ausführt, die Gottheiten zuweilen der einhüllenden Wolke. Beispiele: Ilias XIV, 282: (Juno und der Schlaf wollen ihren Weg vor der Venus verbergen), Ilias XIV, 344: (Junos und Jupiters Liebkosungen sollen selbst vom Sonnengotte nicht gesehen werden), Ilias V, 845: (Minerva setzt den Helm des Pluto auf, um sich dadurch nicht vor den Trojanern, sondern vor dem Mars unsichtbar zu machen).

genug also, daß die Wolke ein willkürliches und kein natürliches Zeichen bei den Malern ist; dieses willkürliche Zeichen hat auch nicht einmal die bestimmte Deutlichkeit, die es als ein solches haben könnte; denn sie brauchen es eben sowohl, um das Sichtbare unsichtbar, als um das Unsichtbare sichtbar zu machen.

XIII.

Aus den von Caylus vorgeschlagenen Gemälden würde man ferner keine Idee von dem malerischen Talente des Dichters bekommen.

Wenn Homers Werke gänzlich verloren wären, wenn wir von seiner Ilias und Odyssee nichts übrig hätten, als eine ähnliche Folge von Gemälden, dergleichen Caylus daraus vorgeschlagen: würden wir wohl aus diesen Gemälden, — sie sollen von der Hand des vollkommensten Meisters sein, — ich will nicht sagen, von dem ganzen Dichter, sondern bloß von seinem malerischen Talente uns den Begriff bilden können, den wir jetzt von ihm haben?

Man mache einen Versuch mit dem ersten dem besten Stücke. Es sei das Gemälde der Pest.[1]) Was erblicken wir auf der Fläche des Künstlers? Tote Leichname, brennende Scheiterhaufen, Sterbende mit Gestorbenen beschäftigt, den erzürnten Gott auf einer Wolke seine Pfeile abdrückend. Der größte Reichtum dieses Gemäldes ist Armut des Dichters. Denn sollte man den Homer aus diesem Gemälde wieder herstellen: was könnte man ihn sagen lassen? „Hierauf ergrimmte Apollo, und schoß seine Pfeile unter das Heer der Griechen. Viele Griechen starben, und ihre Leichname wurden verbrannt." Nun lese man den Homer selbst:

— — Phöbos Apollon — —
Von den Höh'n des Olymps enteilet er, zürnenden Herzens,
Er, auf der Schulter den Bogen und wohlverschlossenen Köcher.

---

[1]) Ilias I, 44—53. Dazu Caylus: Tableaux tirés de l'Iliade p. 70. (Anmerk. Lessings.)

Laut erschollen die Pfeil' an der Schulter des zürnenden Gottes,
Als er einher sich schwang; er wandelte düsterer Nacht gleich,
Setzte sich drauf von den Schiffen entfernt und schnellte den Pfeil ab;
Grauenvoll aber erklang das Getön des silbernen Bogens.
Nur Maultier' erlegt' er zuerst und hurtige Hunde;
Doch nun gegen sie selbst das herbe Geschoß hinwendend,
Traf er; und rastlos brannten die Totenfeuer in Menge.

So weit das Leben über das Gemälde ist, so weit ist der Dichter hier über den Maler.[1]) Ergrimmt, mit Bogen und Köcher, steigt Apollo von den Zinnen des Olympus. Ich sehe ihn nicht allein herabsteigen; ich höre ihn. Mit jedem Tritte erklingen die Pfeile um die Schultern des Zornigen. Er geht einher gleich der Nacht. Nun sitzt er den Schiffen gegenüber und schnellt — fürchterlich erklingt der silberne Bogen — den ersten Pfeil auf die Maultiere und Hunde. Sodann faßt er mit dem giftigeren Pfeile die Menschen selbst; und überall lodern unaufhörlich Holzstöße mit Leichnamen. — Es ist unmöglich, die musikalische Malerei, welche die Worte des Dichters mit hören lassen, in eine andere Sprache überzutragen.[2]) Es ist eben so unmöglich, sie aus dem materiellen Gemälde zu vermuten, ob sie schon nur der allerkleinste Vorzug ist, den das poetische Gemälde vor selbigem hat. Der Hauptvorzug ist dieser, daß uns der Dichter zu dem, was das materielle Gemälde aus ihm zeigt, durch eine ganze Galerie von Gemälden führt.

Aber vielleicht ist die Pest kein vorteilhafter Vorwurf für die Malerei. Hier ist ein anderer, der mehr Reize für das Auge hat. Die ratpflegenden trinkenden Götter.[3]) Ein goldener offener Palast, willkürliche Gruppen der schönsten und verehrungswürdigsten Gestalten, den Pokal in der Hand, von Heben,

---

[1]) Eine für den heutigen Sprachgebrauch gewagte Verbindung von über mit dem Dativ. Ueber-sein ist in der Construktion = über-treffen genommen.

[2]) Nach heutigem Sprachgebrauch = zu übertragen.

[3]) Ilias IV, 1—4. Dazu Caylus: Tableaux tirés de l'Iliade p. 20. (Anmerk. Lessings.)

der ewigen Jugend bedient. Welche Architektur, welche Massen von Licht und Schatten, welche Kontraste, welche Mannigfaltigkeit des Ausdrucks! Wo fange ich an, wo höre ich auf, mein Auge zu weiden? Wenn mich der Maler so bezaubert, wie viel mehr wird es der Dichter thun! Ich schlage ihn auf, und ich finde — mich betrogen. Ich finde vier gute plane Zeilen, die zur Unterschrift eines Gemäldes dienen können, in welchen der Stoff zu einem Gemälde liegt, aber die selbst keine Gemälde sind:

Aber die Götter um Zeus ratschlageten all' in Versammlung,
Sitzend auf goldener Flur; sie durchging die treffliche Hebe,
Nektar umher einschenkend, und Jen' aus goldenen Bechern
Tranken einander sich zu und schaueten nieder auf Troja.

Das würde ein Apollonius[1]) oder ein noch mittelmäßigerer Dichter nicht schlechter gesagt haben; und Homer bleibt hier eben so weit unter dem Maler, als der Maler dort unter ihm blieb.

Noch dazu findet Caylus in dem ganzen vierten Buche der Ilias sonst kein einziges Gemälde, als nur eben in diesen vier Zeilen. So sehr sich, sagt er, das vierte Buch durch die mannigfaltigen Ermunterungen zum Angriffe, durch die Fruchtbarkeit glänzender und abstechender Charaktere und durch die Kunst ausnimmt, mit welcher uns der Dichter die Menge, die er in Bewegung setzen will, zeigt: so ist es doch für die Malerei gänzlich unbrauchbar. Er hätte dazusetzen können: so reich es auch sonst an dem ist, was man poetische Gemälde nennt. Denn wahrlich, es kommen derer in dem vierten Buche so häufige und so vollkommene vor, als nur in irgend einem anderen. Wo ist ein ausgeführteres, täuschenderes Gemälde, als das vom Pandarus,[2]) wie er auf Anreizen der Minerva

---

[1]) Apollonius von Rhodus, griech. Rhetor, geb. um 230 v. Chr., ist der Verfasser der „Argonautica", eines wesentlich gelehrten, doch zuweilen auch poetischen Gedichtes. Deutsch von Willmann. Köln 1832.

[2]) Pandarus, ein Trojanischer Bogenschütze, von dem und dessen Bogen später öfters die Rede ist.

den Waffenstillstand bricht und seinen Pfeil auf den Menelaus losdrückt? als das von dem Anrücken des griechischen Heeres? als das von dem beiderseitigen Angriffe? als das von der That des Ulysses, durch die er den Tod seines Leukos[1]) rächt?

Was folgt aber hieraus, daß nicht wenige der schönsten Gemälde des Homer keine Gemälde für den Artisten geben? daß der Artist Gemälde aus ihm ziehen kann, wo er selbst keine hat? daß die, welche er hat, und der Artist gebrauchen kann, nur sehr armselige Gemälde sein würden, wenn sie nicht mehr zeigten, als der Artist zeigt? Was sonst, als die Verneinung meiner obigen Frage? Daß aus den materiellen Gemälden, zu welchen die Gedichte des Homer Stoff geben, wenn ihrer auch noch soviele, wenn sie auch noch so vortrefflich wären, sich dennoch auf das malerische Talent des Dichters nichts schließen läßt.

XIV.

Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig ein solches, welches in ein materielles verwandelt werden kann.

Ist dem aber so, und kann ein Gedicht sehr ergiebig für den Maler, dennoch aber selbst nicht malerisch, hinwiederum ein anderes sehr malerisch, und dennoch nicht ergiebig für den Maler sein: so ist es auch um den Einfall des Grafen Caylus gethan, welcher die Brauchbarkeit für den Maler zum Probierstein der Dichter machen, und ihre Rangordnung nach der Anzahl der Gemälde, die sich dem Artisten darbieten, bestimmen wollen.[2])

---

[1]) Leukos, griechischer Held vor Troja, der tapfere Freund des Odysseus, wird im Getümmel der Schlacht von Antiphos, Priamos' Sohn, getötet. Vergl. Ilias IV, 490 ff.

[2]) Caylus sagt in dem angeführten Werke (Einleitung S. 5): „Es steht fest, daß eine Dichtung um so poetischer ist, je mehr sie Scenen und Bilder liefert. Dieser Grundsatz führte mich auf den Gedanken, daß die Berechnung der Bilder, welche eine Dichtung

Fern sei es, diesen Einfall[1]) auch nur durch unser Stillschweigen das Ansehen einer Regel gewinnen zu lassen. Milton[2]) würde als das erste unschuldige Opfer derselben fallen. Denn es scheint wirklich, daß das verächtliche Urteil, welches Caylus über ihn spricht, nicht sowohl Nationalgeschmack als eine Folge seiner vermeinten Regel gewesen. „Der Verlust des Gesichts", sagt er, „mag wohl die größte Aehnlichkeit sein, die Milton mit dem Homer gehabt hat." Freilich kann Milton keine Galerien füllen; aber müßte, so lange ich das leibliche Auge hätte, die Sphäre desselben auch die Sphäre meines inneren Auges sein, so würde ich, um von dieser Einschränkung frei zu werden, einen großen Wert auf den Verlust des ersteren legen.

Das verlorene Paradies ist darum nicht weniger die erste Epopee nach dem Homer, weil es wenig Gemälde liefert,[3]) als die Leidensgeschichte Christi deswegen ein Poem ist, weil man kaum den Kopf einer Nadel in sie setzen kann, ohne auf eine Stelle zu treffen, die nicht eine Menge der größten Ar-

---

darbietet, dazu dienen kann, den Wert des Gedichtes und des Dichters zu bestimmen. Zahl und Gattung der in diesen großen Werken vorhandenen Bilder könnten demnach eine Art Probierstein oder vielmehr eine sichere Wagschale bilden, auf der die Schönheit der Dichtung und das Talent ihres Verfassers zu bestimmen wäre." (Anmerk. Lessings.)

1) Lessing schrieb, unserm jetzigen Sprachgebrauch zuwider: „diesem Einfalle".

2) Milton, John, geb. 1608, seit 1652 erblindet, starb 1674, berühmt als Staatsmann, Schriftsteller und Dichter. Er ist der Verfasser des „Verlorenen Paradieses", jenes epischen Gedichtes, das auf die deutsche Literatur, zunächst auf Klopstock und die sogenannte malerisch belehrende Richtung, großen Einfluß geübt hat.

3) Lessing findet übrigens dergleichen **malerische** Bilder auch im verlorenen Paradiese und zählt an einer anderen Stelle (Bd. XI, S. 137, Lachmannsche Ausg.) **poetische** Gemälde aus dem verlorenen Paradiese auf, welche er denen aus dem Homer an die Seite stellt. Es sind: Das Erheben des Satans aus dem brennenden Pfuhle. (I, V. 221—228.) Die erste Eröffnung der Höllenpforten durch die Sünde. (II. 871—883.) Die Entstehung der Welt. (III, 708—718.) Der Sprung des Satans in das Paradies. (IV, 181—183.) Der Flug Raphaels zur Erde. (V, 246—277.) Der erste Aufbruch des himmlischen Heeres wider die rebellischen Engel. (VI, 56—78.) Die Annäherung der Schlange zur Eva. (IX, 509.) Die Erbauung der Brücke von der Hölle zur Erde, von der Sünde und dem Tode. (X, 285.) Satans Zurückkunft zur Hölle und unsichtbare Besteigung seines Thrones. (X, 414.) Die Verwandlung des Satans in eine Schlange. (X, 510.)

tisten beschäftigt hätte. Die Evangelisten erzählen das Faktum mit aller möglichen trockenen Einfalt, und der Artist nutzt die mannigfaltigen Teile desselben, ohne daß sie ihrerseits den geringsten Funken von malerischem Genie dabei gezeigt haben. Es giebt malbare und unmalbare Fakta, und der Geschichtschreiber kann die malbarsten eben so unmalerisch erzählen, als der Dichter die unmalbarsten malerisch darzustellen vermögend ist.

Man läßt sich bloß von der Zweideutigkeit des Wortes verführen, wenn man die Sache anders nimmt. Ein poetisches Gemälde ist nicht notwendig das, was in ein materielles Gemälde zu verwandeln ist; sondern jeder Zug, jede Verbindung mehrerer Züge, durch die uns der Dichter seinen Gegenstand so sinnlich macht, daß wir uns dieses Gegenstandes deutlicher bewußt werden als seiner Worte, heißt malerisch, heißt ein Gemälde, weil es uns dem Grade der Illusion näher bringt, dessen das materielle Gemälde besonders fähig ist, der sich von dem materiellen Gemälde am ersten und leichtesten abstrahieren lassen.[1])

XV.

Oft ist es sogar für den Maler unmöglich, das vortrefflichste poetische Gemälde darzustellen, weil es eine fortschreitende Handlung enthält.

Nun kann der Dichter zu diesem Grade der Illusion, wie die Erfahrung zeigt, auch die Vorstellungen anderer als sicht-

[1]) Was wir poetische Gemälde nennen, nannten die Alten Phantasien, wie man sich aus dem Longin erinnern wird. Und was wir die Illusion, das Täuschende dieser Gemälde heißen, hieß bei ihnen die Enargie [= Klarheit, Deutlichkeit; lebendige und augenscheinliche Darstellung]. Daher hatte Einer, wie Plutarchus meldet, gesagt: Die poetischen Phantasien wären wegen ihrer Enargie Träume der Wachenden. Ich wünschte sehr, die neueren Lehrbücher der Dichtkunst hätten sich dieser Benennung bedienen, und des Wortes Gemälde gänzlich enthalten wollen. Sie würden uns eine Menge halbwahrer Regeln erspart haben, deren vornehmster Grund die Uebereinstimmung eines willkürlichen Namens ist. Poetische Phantasien würde kein Mensch so leicht den Schranken eines materiellen Gemäldes unterworfen haben; aber sobald man die

barer Gegenstände erheben. Folglich müssen notwendig dem Artisten ganze Klassen von Gemälden abgehen, die der Dichter vor ihm voraus hat. Drydens Ode[1]) auf den Cäcilientag ist voller musikalischer Gemälde, die den Pinsel müßig lassen. Doch ich will mich in dergleichen Exempel nicht verlieren, aus welchen man am Ende doch wohl nicht viel mehr lernt, als daß die Farben keine Töne, und die Ohren keine Augen sind.

Ich will bei den Gemälden bloß sichtbarer Gegenstände stehen bleiben, die dem Dichter und Maler gemein sind. Woran liegt es, daß manche poetische Gemälde von dieser Art für den Maler unbrauchbar sind, und hinwiederum manche eigentliche Gemälde unter der Behandlung des Dichters den größten Teil ihrer Wirkung verlieren?

Exempel mögen mich leiten. Ich wiederhole es: das Gemälde des Pandarus im vierten Buche der Ilias ist eines von den ausgeführtesten, täuschendsten im ganzen Homer. Von dem Ergreifen des Bogens bis zu dem Fluge des Pfeiles ist jeder Augenblick gemalt, und alle diese Augenblicke sind so nahe und doch so unterschieden angenommen, daß, wenn man nicht wüßte, wie mit dem Bogen umzugehen wäre, man es aus diesem Gemälde allein lernen könnte.[2]) Pandarus zieht seinen Bogen

---

Phantasien poetische Gemälde nannte, so war der Grund zur Verführung gelegt. (Anmerk. Lessings.)

[1]) Dryden, John (1631—1700), englischer Dichter und Gelehrter, hat lyrische, dramatische, satirische Dichtungen geschrieben, auch eine Prachtausgabe des Virgil besonders. Seine berühmte Ode auf den Cäcilientag (Alexander's Feast or the power of music) wurde 1725 von Händel komponiert.

[2]) Ilias IV, 105 ff.:

Schnell entblößt er den Bogen, geschnitzt von des üppigen Steinbocks
Schönem Gehörn — — — — — — — — — — — —
Den nun stellt er geschickt, nachdem er ihn spannt', auf die Erde
Angelehnt, und mit Schilden bedeckten ihn tapfere Freunde — — —
Jetzo des Köchers Deckel eröffnet er, wählte den Pfeil dann,
Ungeschnellt und gefiedert, den Urquell dunkeler Qualen.
Eilend ordnet er nun das herbe Geschoß auf der Sehne,
Und er gelobte Apollon, dem lykischen, bogenberühmten — — —
Und dann zog er die Kerbe zugleich und die Nerve des Rindes,

hervor, legt die Sehne[1]) an, öffnet den Köcher, wählt einen noch ungebrauchten wohlbefiederten Pfeil, setzt den Pfeil an die Sehne, zieht die Sehne mit sammt dem Pfeile unten an dem Einschnitte zurück; die Sehne naht sich der Brust, die eiserne Spitze des Pfeiles dem Bogen; der große gerundete Bogen schlägt tönend auseinander; die Sehne schwirrt; ab sprang der Pfeil und gierig fliegt er nach seinem Ziele.

Uebersehen kann Caylus dieses vortreffliche Gemälde nicht haben. Was fand er also darin, warum er es für unfähig achtete, seinen Artisten zu beschäftigen? Und was war es, warum ihm die Versammlung der ratpflegenden, zechenden Götter zu dieser Absicht tauglicher dünkte? Hier sowohl als dort sind sichtbare Vorwürfe, und was braucht der Maler mehr, als sichtbare Vorwürfe, um seine Fläche zu füllen?

Der Knoten muß dieser sein. Obschon beide Vorwürfe, als sichtbar, der eigentlichen Malerei gleich fähig sind, so findet sich doch dieser wesentliche Unterschied unter ihnen, daß jener eine sichtbare fortschreitende Handlung ist, deren verschiedene Teile sich nach und nach in der Folge der Zeit ereignen, dieser hingegen eine sichtbar stehende Handlung, deren verschiedene Teile sich neben einander im Raume entwickeln. Wenn nun aber die Malerei vermöge ihrer Zeichen oder der Mittel ihrer Nachahmung, die sie nur im Raume verbinden kann, der Zeit gänzlich entsagen muß, so können fortschreitende Handlungen, als fortschreitend, unter ihre Gegenstände nicht gehören, sondern sie muß sich mit Handlungen neben einander, oder mit bloßen Körpern, die durch ihre Stellungen eine Handlung vermuten lassen, begnügen. Die Poesie hingegen — —

Daß die Sehne der Brust annaht', und das Eisen dem Bogen.
Als er nunmehr kreisförmig den mächtigen Bogen gekrümmet,
Schwirrte das Horn, und tönte die Sehn', und sprang das Geschoß hin,
Scharfgespitzt, in den Haufen hinein zu fliegen verlangend.

[1]) Lessing schrieb ebenso wie Voß in der Homer-Uebersetzung, und andere Zeitgenossen: Senne. — Schillers Schreibweise schwankt bereits. Im „Spaziergang" steht Senne, im „Wilhelm Tell": Sehne.

XVI.

Die Malerei hat es mit Körpern, die Poesie mit Handlungen zu thun. Sie sind darauf durch ihre Mittel angewiesen, und soll die Malerei Handlungen nur durch Körper andeuten, die Poesie Körperliches nur durch Handlung darstellen.[1])

Doch ich will versuchen, die Sache aus ihren ersten Gründen herzuleiten.

Ich schließe so: Wenn es wahr ist, daß die Malerei zu ihren Nachahmungen ganz andere Mittel oder Zeichen gebraucht als die Poesie; jene nämlich Figuren und Farben in dem Raume, diese aber artikulierte Töne[2]) in der Zeit; wenn unstreitig die Zeichen ein bequemes[3]) Verhältniß zu dem Bezeichneten haben müssen: so können neben einander geordnete Zeichen auch nur Gegenstände, die neben einander — oder deren Teile neben einander — existieren, auf einander folgende Zeichen aber auch nur Gegenstände ausdrücken, die auf einander — oder deren Teile auf einander — folgen.

Gegenstände, die neben einander — oder deren Teile neben einander — existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei.

Gegenstände, die auf einander — oder deren Teile auf einander — folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich

---

[1]) In diesem Abschnitte zieht Lessing, so zu sagen, die Summa aller bisher erwähnten Beobachtungen und Studien. Er stellt theoretisch-philosophisch den Unterschied der bildenden Kunst und der Poesie fest und zwar mit der ihm eigentümlichen klassischen Schärfe des Gedankens und des Ausdrucks. — Zum besseren Verständniß merke man, daß für die Mittel der Malerei (Farben, Linien, Figuren), welche im Raume neben einander liegen, der Ausdruck koëxistierend (d. h. zusammen-, nebeneinander-bestehend) gebraucht wird; für die Dichtung dagegen, die sich der Sprache bedient, deren Laute in der Zeit auf einander folgen, das Wort konsekutiv (d. h. aufeinanderfolgend) gilt.

[2]) Artikulierte Töne sind die Laute der menschlichen Sprache, welche das Wort und damit den Gedanken bilden.

[3]) = passend, angemessen, entspricht dem französischen accomodé.

sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie.

Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit. Sie dauern fort und können in jedem Augenblicke ihrer Dauer anders erscheinen und in anderer Verbindung stehen. Jede dieser augenblicklichen Erscheinungen und Verbindungen ist die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden, und sonach gleichsam das Centrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Auf der anderen Seite können Handlungen nicht für sich selbst bestehen, sondern müssen gewissen Wesen anhängen. Insofern nun diese Wesen Körper sind, oder als Körper betrachtet werden, schildert die Poesie auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

Die Malerei kann in ihren koëxistierenden Kompositionen nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen, und muß daher den prägnantesten[1]) wählen, aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.

Eben so kann auch die Poesie in ihren fortschreitenden Nachahmungen nur eine einzige Eigenschaft der Körper nutzen, und muß daher diejenige wählen, welche das sinnlichste Bild des Körpers von der Seite erweckt, von welcher sie ihn braucht.

Hieraus fließt die Regel von der Einheit der malerischen Beiwörter und der Sparsamkeit in den Schilderungen körperlicher Gegenstände.

Ich würde in diese trockene Schlußkette weniger Vertrauen setzen, wenn ich sie nicht durch die Praxis des Homer vollkommen bestätigt fände, oder wenn es nicht vielmehr die Praxis des Homer selbst wäre, die mich darauf gebracht hätte. Nur aus diesen Grundsätzen läßt sich die große Manier des Griechen

---

[1]) Prägnant = inhaltsreich, ausdrucksvoll.

bestimmen und erklären, sowie der entgegengesetzten Manier so vieler neueren Dichter ihr Recht erteilen,[1] die in einem Stücke mit dem Maler wetteifern wollen, in welchem sie notwendig von ihm überwunden werden müssen.

Ich finde, Homer malt nichts als fortschreitende Handlungen und alle Körper, alle einzelnen Dinge malt er nur durch ihren Anteil an diesen Handlungen, gemeiniglich nur mit Einem Zuge. Was Wunder also, daß der Maler da, wo Homer malt, wenig oder nichts für sich zu thun sieht, und daß seine Ernte nur da ist, wo die Geschichte eine Menge schöner Körper, in schönen Stellungen, in einem der Kunst vorteilhaften Raume zusammenbringt; der Dichter selbst mag diese Körper, diese Stellungen, diesen Raum so wenig malen, als er will. Man gehe die ganze Folge der Gemälde, wie sie Caylus aus ihm vorschlägt, Stück vor Stück durch und man wird in jedem den Beweis von dieser Anmerkung finden.

Ich lasse also hier den Grafen, der den Farbenstein des Malers zum Probierstein des Dichters machen will,[2] um die Manier des Homer näher zu erklären.

Für Ein Ding, sage ich, hat Homer gemeiniglich nur Einen Zug. Ein Schiff ist ihm bald das schwarze Schiff, bald das hohle Schiff, bald das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte, schwarze Schiff. Weiter läßt er sich in die Malerei des Schiffes nicht ein; aber wohl das Schiffen, das Abfahren, das Anlanden des Schiffes macht er zu einem ausführlichen Gemälde, zu einem Gemälde, aus welchem der Maler fünf, sechs besondere Gemälde machen müßte, wenn er es ganz auf seine Leinwand bringen wollte.

Zwingen den Homer ja besondere Umstände, unsern Blick

---

[1]) Die Anhänger der sogenannten malerisch-belehrenden Dichtung, an deren Spitze die Schweizer (Bodmer, Breitinger) standen, und als deren bedeutendste Vertreter Lessing selbst Haller, den Dichter der Alpen, und Kleist, den Sänger des Frühlings, ansieht.

[2]) Siehe Abschnitt XIV, S. 98, Anmerkung 2.

auf einen einzelnen körperlichen Gegenstand länger zu heften: so wird demungeachtet kein Gemälde daraus, dem der Maler mit dem Pinsel folgen könnte; sondern er weiß durch unzählige Kunstgriffe diesen einzelnen Gegenstand in eine Folge von Augenblicken zu setzen, in deren jedem er anders erscheint, und in deren letztem ihn der Maler erwarten muß, um uns entstanden zu zeigen, was wir bei dem Dichter entstehen sehen. Z. B. Will Homer uns den Wagen der Juno sehen lassen, so muß ihn Hebe vor unsern Augen Stück vor Stück zusammensetzen. Wir sehen die Räder, die Achsen, den Sitz, die Deichsel und Riemen und Stränge, nicht sowohl wie es beisammen ist, als wie es unter den Händen der Hebe zusammen kommt. Auf die Räder allein verwendet der Dichter mehr als einen Zug, und weist uns die ehernen acht Speichen, die goldenen Felgen, die Schienen von Erz, die silberne Nabe, alles insbesondere. Man sollte sagen, da der Räder mehr als eines war, so mußte in der Beschreibung eben so viel Zeit mehr auf sie gehen, als ihre besondere Anlegung deren in der Natur selbst mehr erforderte.[1])

Hebe fügt um den Wagen ihr schnell die gerundeten Räder,
Mit acht ehernen Speichen, umher an die eiserne Achse,
Gold ist ihnen der Kranz, unaltendes; aber darauf sind
Eherne Schienen gelegt, anpassende, Wunder dem Anblick.
Silbern glänzen die Naben in schön umlaufender Ründung.
Dann in goldenen Riemen und silbernen schwebet der Sessel,
Ausgespannt und umringt mit zween umlaufenden Rändern.
Vorhin streckt aus Silber die Deichsel sich; aber am Ende
Band sie das goldne Joch, das prangende, dem sie die Seile,
Golden und schön, umschlang. In das Joch nun fügete Here
Ihr schnellfüßig Gespann und brannte nach Streit und Getümmel.

Will uns Homer zeigen, wie Agamemnon bekleidet gewesen, so muß sich der König vor unsern Augen seine völlige Kleidung Stück vor Sück umthun, das weiche Unterkleid, den großen

---

[1]) Ilias V, 722—31. (Anmerk. Lessings.)

Mantel, die schönen Halbstiefel, den Degen, und so ist er fertig und ergreift das Scepter. Wir sehen die Kleider, indem der Dichter die Handlung des Bekleidens malt; ein Anderer würde die Kleider bis auf die geringste Franse gemalt haben, und von der Handlung hätten wir nichts zu sehen bekommen.[1])

— — — — zog das weiche Gewand an,
Sauber und neu gewirkt, und warf den Mantel darüber;
Unter die glänzenden Füß' auch band er sich stattliche Sohlen,
Hängte sodann um die Schulter das Schwert voll silberner Buckeln,
Nahm auch den Königsstab, den ererbeten, ewiger Dauer.

Und wenn wir von diesem Scepter, welches hier bloß das väterliche, unvergängliche Scepter heißt, sowie ein ähnliches ihm an einem anderen Orte bloß das „mit goldenen Stiften beschlagene" Scepter ist, wenn wir, sage ich, von diesem wichtigen Scepter ein vollständigeres, genaueres Bild haben sollen, was thut sodann Homer? Malt er uns außer den goldenen Nägeln nun auch das Holz, den geschnitzten Knopf? Ja, wenn die Beschreibung in eine Heraldik[2]) sollte, damit einmal in den folgenden Zeiten ein anderes genau darnach gemacht werden könne. Und doch bin ich gewiß, daß mancher neuere Dichter eine solche Wappenkönigsbeschreibung daraus würde gemacht haben, in der treuherzigen Meinung, daß er wirklich selber gemalt habe, weil der Maler ihm nachmalen kann. Was bekümmert sich aber Homer, wie weit er den Maler hinter sich läßt? Statt einer Abbildung giebt er uns die Geschichte des Scepters: erst ist es unter der Arbeit des Vulkan; nun glänzt es in den Händen des Jupiter; nun bemerkt es die Würde Merkurs; nun ist es der Kommandostab des kriegerischen Pelops; nun der Hirtenstab des friedlichen Atreus u. s. w.

Haltend den Königsstab, den mit Kunst Hephästos gebildet;
Diesen gab Hephästos dem waltenden Zeus Kronion.

---

[1]) Ilias II, 43—47. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Wappenkunde.

Hierauf gab ihn Zeus dem bestellenden Argoswürger;[1])
Hermes gab ihn, der Herrscher, dem Rossebändiger Pelops.
Wieder gab ihn Pelops dem völkerweidenden Atreus;
Dann ließ Atreus ihn sterbend dem lämmerreichen Thyestes.
Aber ihn ließ Thyestes dem Held Agamemnon zum Erbteil,
Viel Eilande damit und Argos' Reich zu beherrschen.[2])

So kenne ich endlich dieses Scepter besser, als mir es der Maler vor Augen legen oder ein zweiter Vulkan in die Hände liefern könnte. — Es würde mich nicht befremden, wenn ich fände, daß einer von den alten Auslegern des Homer diese Stelle als die vollkommenste Allegorie von dem Ursprunge, dem Fortgange, der Befestigung und endlichen Beerbfolgung der königlichen Gewalt unter den Menschen bewundert hätte. Ich würde zwar lächeln, wenn ich läse, daß Vulkan, welcher das Scepter gearbeitet, als das Feuer, als das, was dem Menschen zu seiner Erhaltung das Unentbehrlichste ist, die Abstellung der Bedürfnisse überhaupt anzeige, welche die ersten Menschen sich einem Einzigen zu unterwerfen bewogen; daß der erste König ein Sohn der Zeit, ein ehrwürdiger Alter gewesen sei, welcher seine Macht mit einem beredten klugen Manne, mit einem Merkur teilen oder gänzlich auf ihn übertragen wollen; daß der kluge Redner zur Zeit, als der junge Staat von auswärtigen Feinden bedroht worden, seine oberste Gewalt dem tapfersten Krieger („dem Rossebändiger Pelops") überlassen habe: daß der tapfere Krieger, nachdem er die Feinde gedämpft und das Reich gesichert, es seinem Sohne in die Hände spielen können, welcher als ein friedliebender Regent, als ein wohlthätiger Hirte seiner Völker („der völkerweidende Atreus") sie mit Wohlleben und Ueberfluß bekannt gemacht habe, wodurch nach seinem Tode dem reichsten

---

1) D. i. dem Merkur (oder Hermes), welcher so bezeichnet wird, weil er als Götterbote die Aufträge derselben bestellte und den hundertäugigen Riesen Argus getötet hatte.

2) Ilias II, 101—108. (Anmerk. Lessings.)

seiner Anverwandten („dem lämmerreichen Thyestes“) der Weg gebahnt worden, das, was bisher das Vertrauen erteilt, und das Verdienst mehr für eine Bürde als Würde gehalten hatte, durch Geschenke und Bestechungen an sich zu bringen, und es hernach als ein gleichsam erkauftes Gut seiner Familie auf immer zu versichern. Ich würde lächeln; ich würde aber demungeachtet in meiner Achtung für den Dichter bestärkt werden, dem man so Vieles leihen kann.[1]) — Doch dieses liegt außer meinem Wege, und ich betrachte jetzt die Geschichte des Scepters bloß als einen Kunstgriff, uns bei einem einzelnen Dinge verweilen zu machen, ohne sich in die frostige Beschreibung seiner Teile einzulassen. Auch wenn Achilles bei seinem Scepter schwört, die Geringschätzung, mit welcher ihm Agamemnon begegnet, zu rächen, giebt uns Homer die Geschichte dieses Scepters. Wir sehen es[2]) auf den Bergen grünen; das Eisen trennt es von dem Stamme, entblättert und entrindet es, und macht es bequem, den Richtern des Volkes zum Zeichen ihrer göttlichen Würde zu dienen.[3])

Wahrlich, bei diesem Scepter, das niemals Blätter und Zweige
Wieder zeugt, nachdem es den Stumpf im Gebirge verlassen;
Nie mehr sproßt es empor; denn ringsum schälte das Erz ihm
Laub und Rinde hinweg; und edele Söhne Achaja's
Tragen es jetzt in der Hand, die richtenden, welchen Kronion
Seine Gesetze vertraut. — — — —

Dem Homer war nicht sowohl daran gelegen, zwei Stäbe von verschiedener Materie und Figur zu schildern, als uns von der Verschiedenheit der Macht, deren Zeichen diese Stäbe waren,

---

[1]) Lessing bespöttelt noch einmal die bereits im X. Abschnitte von ihm getadelte Sucht seiner Zeitgenossen, überall, auch an den alten Schriftstellern, allegorische Deutungen zu versuchen.

[2]) Während bisher Lessing stets das Scepter schrieb, steht in diesem Satze viermal die männliche Form: ihn. Der Gebrauch schwankte allerdings, doch muß man sich wohl für das sächliche Geschlecht entscheiden.

[3]) Ilias I, 234—239.

ein sinnliches Bild zu machen. Jener, ein Werk des Vulkan; dieser, von einer unbekannten Hand auf den Bergen geschnitten; jener, der alte Besitz eines edlen Hauses; dieser bestimmt, die erste die beste Faust zu füllen; jener, von einem Monarchen über viele Inseln und über ganz Argos erstreckt; dieser von einem aus dem Mittel[1]) der Griechen geführt, dem man nebst anderen die Bewahrung der Gesetze anvertraut hatte. Dieses war wirklich der Abstand, in welchem sich Agamemnon und Achill von einander befanden; ein Abstand, den Achill selbst bei allem seinem blinden Zorne einzugestehen nicht umhin konnte.

Doch nicht bloß da, wo Homer mit seinen Beschreibungen dergleichen weitere Absichten verbindet, sondern auch da, wo es ihm um das bloße Bild zu thun ist, wird er dieses Bild in eine Art von Geschichte des Gegenstandes verstreuen, um die Teile desselben, die wir in der Natur neben einander sehen, in seinem Gemälde eben so natürlich auf einander folgen und mit dem Flusse der Rede gleichsam Schritt halten zu lassen. Z. B. Er will uns den Bogen des Pandarus malen; einen Bogen von Horn, von der und der Länge, wohl poliert und an beiden Spitzen mit Goldblech beschlagen. Was thut er? Zählt er uns alle diese Eigenschaften so trocken eine nach der anderen vor? Mit nichten; das würde einen solchen Bogen angeben, vorschreiben,[2]) aber nicht malen heißen. Er fängt mit der Jagd des Steinbockes an, aus dessen Hörnern der Bogen gemacht worden; Pandarus hatte ihm in den Felsen aufgepaßt und ihn erlegt. Die Hörner waren von außerordentlicher Größe; deswegen bestimmte er sie zu einem Bogen; sie kommen in die Arbeit; der Künstler verbindet sie, poliert sie, beschlägt sie. Und so, wie gesagt, sehen wir bei dem

[1]) Statt Mittel sagen wir jetzt Mitte; freilich ohne den Nebenbegriff des Gewöhnlichen, Minderbedeutenden; erhalten ist dagegen diese Bedeutung des Wortes in „Mittelstand".

[2]) Damit ein solcher darnach verfertigt werden könne.

Dichter entstehen, was wir bei dem Maler nicht anders als entstanden sehen können.[1]

Ich würde nicht fertig werden, wenn ich alle Exempel dieser Art ausschreiben wollte. Sie werden jedem, der seinen Homer inne hat, in Menge beifallen.

XVII.

Die malerisch beschreibende Richtung in der Poesie verfehlt die eigentliche Aufgabe derselben.

Aber, wird man einwenden, die Zeichen der Poesie sind nicht bloß auf einander folgend; sie sind auch willkürlich,[2] und als willkürliche Zeichen sind sie allerdings fähig, Körper, so wie sie im Raume existieren, auszudrücken. In dem Homer selbst fänden sich hiervon Exempel, an dessen Schild des Achilles[3] man sich nur erinnern dürfe, um das entscheidendste Beispiel zu haben, wie weitläufig und doch poetisch man ein einzelnes Ding nach seinen Teilen neben einander schildern könne.

Ich will auf diesen doppelten Einwurf antworten. Ich nenne ihn doppelt, weil ein richtiger Schluß auch ohne Exempel gelten muß, und gegenteils das Exempel des Homer bei mir

---

1) Ilias IV, 105—111. (Anm. Lessings.)
Schnell entblößt er den Bogen, geschnitzt von des üppigen Steinbocks
Schönem Gehörn, dem er selber die Brust von unten getroffen,
Als er dem Felsen entsprang; am gewähleten Ort ihn erwartend
Zielt' und durchschoß er die Brust, daß rücklings vom Fels er herabsank.
Sechszehn Handbreit ragten empor am Haupte die Hörner.
Solche schnitzt' und verband der hornarbeitende Künstler,
Glättete Alles genau und beschlug's mit goldener Krümmung.

2) Eigentlich bleiben die Zeichen der Poesie, d. h. die sprachlichen Laute, stets auf einander folgend; ihre Anwendung ist dagegen auch eine willkürliche, insofern sie benutzt werden, um die neben einander liegenden Theile eines Körpers nach einander zu beschreiben. Lessing wählte den Ausdruck wohl nur um der Kürze willen, und der Zusammenhang zeigt klar, was er gewollt hat.

3) Siehe Abschnitt XIX.

von Wichtigkeit ist, auch wenn ich es noch durch keinen Schluß zu rechtfertigen weiß.

Es ist wahr, da die Zeichen der Rede willkürlich sind, so ist es gar wohl möglich, daß man durch sie die Teile eines Körpers eben so wohl auf einander folgen lassen kann, als sie in der Natur neben einander befindlich sind. Allein dieses ist eine Eigenschaft der Rede und ihrer Zeichen überhaupt, nicht aber, insofern sie der Absicht der Poesie am bequemsten sind. Der Poet will nicht bloß verständlich werden, seine Vorstellungen sollen nicht bloß klar und deutlich sein; hiermit begnügt sich der Prosaist. Sondern er will die Ideen, die er in uns erweckt, so lebhaft machen, daß wir in der Geschwindigkeit die wahren sinnlichen Eindrücke ihrer Gegenstände zu empfinden glauben, und in diesem Augenblicke der Täuschung uns der Mittel, die er dazu anwendet, seiner Worte bewußt zu sein aufhören. Hierauf lief oben die Erklärung des poetischen Gemäldes hinaus. Aber der Dichter soll immer malen; und nun wollen wir sehen, inwiefern Körper nach ihren Teilen neben einander sich zu dieser Malerei schicken.

Wie gelangen wir zu der deutlichen Vorstellung eines Dinges im Raume? Erst betrachten wir die Teile desselben einzeln, hierauf die Verbindung dieser Teile, und endlich das Ganze. Unsere Sinne verrichten diese verschiedenen Operationen mit einer so erstaunlichen Schnelligkeit, daß sie uns nur eine einzige zu sein bedünken, und diese Schnelligkeit ist unumgänglich notwendig, wenn wir einen Begriff von dem Ganzen, welcher nichts mehr als das Resultat von den Begriffen der Teile und ihrer Verbindung ist, bekommen sollen. Gesetzt nun also auch, der Dichter führe uns in der schönsten Ordnung von einem Teile des Gegenstandes zu dem andern; gesetzt, er wisse uns die Verbindung dieser Teile auch noch so klar zu machen: wie viel Zeit gebraucht er dazu? Was das Auge mit einmal übersieht, zählt er uns merklich langsam nach und nach zu, und oft geschieht es, daß wir bei dem letzten Zuge den ersten

schon wiederum vergessen haben. Jedennoch sollen wir uns aus diesen Zügen ein Ganzes bilden; dem Auge bleiben die betrachteten Teile beständig gegenwärtig, es kann sie abermals und abermals überlaufen; für das Ohr hingegen sind die vernommenen Teile verloren, wenn sie nicht in dem Gedächtnisse zurückbleiben. Und bleiben sie schon da zurück, welche Mühe, welche Anstrengung kostet es, ihre Eindrücke alle in eben der Ordnung so lebhaft zu erneuern, sie nur mit einer mäßigen Geschwindigkeit auf einmal zu überdenken, um zu einem etwaigen Begriffe des Ganzen zu gelangen!

Man versuche es an einem Beispiele, welches ein Meisterstück in seiner Art heißen kann:[1])

Dort ragt das hohe Haupt vom edeln Enziane
Weit über'n niedern Chor der Pöbelkräuter hin,
Ein ganzes Blumenvolk dient unter seiner Fahne,
Sein blauer Bruder selbst bückt sich und ehret ihn.
Der Blumen helles Gold, in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand,
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant.
Gerechtestes Gesetz! daß Kraft sich Zier vermähle,
In einem schönen Leib wohnt eine schönre Seele.

Hier kriecht ein niedrig Kraut, gleich einem grauen Nebel,
Dem die Natur sein Blatt im Kreuze hingelegt;
Die holde Blume zeigt die zwei vergöldten Schnäbel,
Die ein von Amethyst gebildter Vogel trägt.
Dort wirft ein glänzend Blatt, in Finger ausgekerbet,
Auf einen hellen Bach den grünen Wiederschein;
Der Blumen zarten Schnee, den matter Purpur färbet,
Schließt ein gestreifter Stern in weiße Strahlen ein.
Smaragd und Rosen blüh'n auch auf zertret'ner Haide,
Und Felsen decken sich mit einem Purpurkleide.

---

[1]) Strophe 39 u. 40 aus Hallers Gedicht „Die Alpen". — Haller [Albrecht von, 1708 in Bern geb., 1738 Professor der Medizin und Botanik in Göttingen, seit 1753 wieder in der Schweiz, stirbt daselbst 1777], bekundet sich in diesen Strophen,

Es sind Kräuter und Blumen, welche der gelehrte Dichter mit großer Kunst und nach der Natur malt. Malt, aber ohne alle Täuschung malt. Ich will nicht sagen, daß, wer diese Kräuter und Blumen nie gesehen, sich auch aus seinem Gemälde so gut als keine Vorstellung davon machen könne. Es mag sein, daß alle poetischen Gemälde eine vorläufige Bekanntschaft mit ihren Gegenständen erfordern. Ich will auch nicht leugnen, daß Demjenigen, dem eine solche Bekanntschaft hier zu statten kommt, der Dichter nicht von einigen Teilen eine lebhaftere Idee erwecken könnte. Ich frage ihn nur, wie steht es um den Begriff des Ganzen? Wenn auch dieser lebhafter sein soll, so müssen keine einzelnen Teile darin vorstechen, sondern das höhere Licht muß auf alle gleich verteilt scheinen, unsere Einbildungskraft muß alle gleich schnell überlaufen können, um sich das aus ihnen mit eins zusammen zu setzen, was in der Natur mit eins gesehen wird. Ist dieses hier der Fall? Und ist er es nicht, wie hat man sagen können: „daß die ähnlichste Zeichnung eines Malers gegen diese poetische Schilderung ganz matt und düster sein würde?"[1]) Sie bleibt unendlich unter dem, was Linien und Farben auf der Fläche ausdrücken können, und der Kunstrichter, der ihr dieses übertriebene Lob erteilt, mußte sie aus einem ganz falschen Gesichtspunkte betrachtet haben: er muß mehr auf die fremden Zierraten, die der Dichter darein verwebt hat, auf die Erhöhung über das vegetative Leben, auf die Entwicklung

---

wie in seinem ganzen Gedichte, als den gelehrten Kenner der Natur und ihrer Erzeugnisse (seine wissenschaftlichen Anmerkungen zu seinem Gedichte lassen vollends keinen Zweifel übrig), als den eigentlichen Vertreter der auf englische Muster gegründeten malerischen Dichtung, und endlich auch als Moralisten. Durch sein ganzes Lehrgedicht geht der Gedanke hindurch und wiederholt sich immerfort, daß der Mensch nur im innigen Anschlusse an die Natur, also auch nur bei Einfachheit des Lebens glücklich sein könne.

[1]) Breitinger, Kritische Dichtkunst, Teil II, S. 807. (Anmerk. **Lessings.**) — Breitinger [Johann Jacob, geb. 1701 in Zürich, seit 1731 Professor in seiner Vaterstadt, † daselbst 1776] war der Freund Bodmers und das kritische Orakel der Schweizer. Er schrieb das genannte Werk, eine Theorie der Dichtkunst, um gegen Gottsched und dessen gleichnamiges Werk Front zu machen, also die poetischen Grundsätze der Franzosen anzugreifen und die der Engländer zu verteidigen.

der innern Vollkommenheiten, welchen die äußere Schönheit nur zur Schale dient, als auf diese Schönheit selbst und auf den Grad der Lebhaftigkeit und Aehnlichkeit des Bildes, welches uns der Maler, und welches uns der Dichter davon gewähren kann, gesehen haben. Gleichwohl kommt es hier lediglich nur auf das Letztere an, und wer da sagt, daß die bloßen Zeilen:

Der Blumen helles Gold in Strahlen umgebogen,
Türmt sich am Stengel auf, und krönt sein grau Gewand
Der Blätter glattes Weiß, mit tiefem Grün durchzogen,
Strahlt von dem bunten Blitz von feuchtem Diamant —[1])

daß diese Zeilen in Ansehung ihres Eindrucks mit der Nachahmung eines Huysum[2]) wetteifern können, muß seine Empfindung nie befragt haben, oder sie vorsätzlich verleugnen wollen. Sie mögen sich, wenn man die Blume selbst in der Hand hat, sehr schön dagegen recitieren lassen; nur für sich allein sagen sie wenig oder nichts. Ich höre in jedem Worte den arbeitenden Dichter, aber das Ding selbst bin ich weit entfernt zu sehen.

Nochmals also: ich spreche nicht der Rede überhaupt das Vermögen ab, ein körperliches Ganze nach seinen Teilen zu schildern; sie kann es, weil ihre Zeichen, ob sie schon auf einander folgen, dennoch willkürliche Zeichen sind; sondern ich spreche es der Rede als dem Mittel der Poesie ab, weil dergleichen wörtlichen Schilderungen der Körper das Täuschende gebricht, worauf die Poesie vornehmlich geht, und dieses Täuschende, sage ich, muß ihnen darum gebrechen, weil das Koëxistierende des Körpers mit dem Konsekutiven der Rede dabei in Kollision[3]) kommt, und indem jenes in

[1]) Von Haller selbst durch die Tau- und Regentropfen erklärt, welche sich auf den glatten, großen und hohlen Blättern bilden.

[2]) Huysum, Jan van, geb. 1682, gest. zu Amsterdam 1749, war ein ausgezeichneter Blumen- und Frucht-Maler der holländischen Schule, besonders berühmt durch treue Wiedergabe der Natur und durch die höchste Wahrheit und Lebendigkeit der Farben.

[3]) Kollision, das Zusammentreffen im feindlichen Sinne, also der Streit. Das

dieses aufgelöst wird, uns die Zergliederung des Ganzen in seine Teile zwar erleichtert, aber die endliche Wiederzusammensetzung dieser Teile in das Ganze ungemein schwer und nicht selten unmöglich gemacht wird.

Ueberall, wo es daher auf das Täuschende nicht ankommt, wo man nur mit dem Verstande seiner Leser zu thun hat, und nur auf deutliche und so viel möglich vollständige Begriffe geht, können diese aus der Poesie ausgeschlossenen Schilderungen der Körper gar wohl Platz haben, und nicht allein der Prosaist, sondern auch der dogmatische[1]) Dichter (denn da, wo er dogmatisiert, ist er kein Dichter) können sich ihrer mit vielem Nutzen bedienen. So schildert z. B. Virgil[2]) in seinem Gedichte vom Landbau eine zur Zucht tüchtige Kuh:

— — — Trotzigen Ansehns
Sei die Kuh, unzierlich ihr Haupt, und mächtig der Nacken,
Der auch tief zu den Beinen vom Kinn die Wampe[3]) hinabhängt;
Lang die Seite gestreckt, die unendliche; Alles gewaltig;
Fuß auch und zottige Ohren an eingebogenen Hörnern.
Auch mißfalle mir nicht, die mit sprenkelnder Weiße hervorscheint,
Oder dem Joche sich sträubt und manchmal droht mit dem Horne,
Nicht unähnlich dem Stier an Gestalt und erhabenen Wuchses,
Und die im Gang die Spuren mit niederem Schweife zerfeget.

Oder ein schönes Füllen:

— — — Hochragenden Halses
Ist es und feineren Haupts, dünnbäuchig und fleischigen Rückens,
Und vollmuskelig strotzt ihm die Brust u. s. w.

Denn wer sieht nicht, daß dem Dichter hier mehr an der

Andere ergiebt sich aus den früheren Erklärungen von selbst. „Die aufeinanderfolgenden Laute der Sprache können unmöglich ein Bild von körperlichen Dingen geben, die neben einander und auf einmal vorhanden sind."

[1]) Dogmatische Dichter, soviel als didaktische, d. h. belehrende Dichter, die eine bestimmte praktische oder philosophische Tendenz haben.

[2]) In seinem Gedicht vom „Landbau" (Georgika III, 51 ff., 79 ff.) nach der Uebersetzung von Voß.

[3]) Wampe, oder gewöhnlicher Wamme, ist die dem Rindvieh eigentümliche Haut, welche am Halse herabhängt.

Auseinandersetzung der Teile, als an dem Ganzen gelegen gewesen? Er will uns die Kennzeichen eines schönen Füllens, einer tüchtigen Kuh zuzählen, um uns in den Stand zu setzen, nachdem wir deren mehrere oder wenigere antreffen, von der Güte der einen oder des andern urteilen zu können; ob sich aber alle diese Kennzeichen in ein lebhaftes Bild leicht zusammenfassen lassen, oder nicht, das konnte ihm sehr gleichgültig sein.

Außer diesem Gebrauche sind die ausführlichen Gemälde körperlicher Gegenstände, ohne den oben erwähnten Homerischen Kunstgriff, das Koëxistierende derselben in ein wirkliches Successives[1] zu verwandeln, jederzeit von den feinsten Richtern für ein frostiges Spielwerk erkannt worden, zu welchem wenig oder gar kein Genie gehört. Wenn der poetische Stümper, sagt Horaz,[2] nicht weiter kann, so fängt er an, einen Hain, einen Altar, einen durch anmutige Fluren sich schlängelnden Bach, einen rauschenden Strom, einen Regenbogen zu malen. Der männliche Pope[3] sah auf die malerischen Versuche seiner poetischen Kindheit mit großer Geringschätzung zurück. Er verlangte ausdrücklich, daß, wer den Namen eines Dichters nicht unwürdig führen wolle, der Schilderungssucht so früh wie möglich entsagen müsse, und erklärte ein bloß malendes Gedicht für ein Gastgebot auf lauter Brühen. Von dem Herrn von Kleist[4] kann ich versichern, daß er sich auf seinen Früh-

[1] Successiv (lat.), aufeinanderfolgend, also gleichbedeutend mit dem früher erklärten konsekutiv.

[2] Horaz in seiner Poetik (Epistel an die Pisonen), V. 16.

[3] Pope, Alexander, geb. zu London 1688, gest. 1744, bekundete früh seine Vorliebe für die Poesie in beschreibenden und belehrenden Gedichten. 1712 wurde sein „Lockenraub“ ein Muster für das komische Heldengedicht. Außerdem übersetzte er den Homer, gab den Shakespeare heraus, schrieb die scharfsatirische „Dunciade“ und ein philosophisches Lehrgedicht „Essay of man“. Lessing hatte ihn bereits 1755 in seiner mit Moses Mendelssohn herausgegebenen Schrift: „Pope, ein Metaphysiker!“ zum Gegenstande seines Studiums gemacht.

[4] Kleist, Chr. Ewald v., geb. 1715, besuchte das Gymnasium in Danzig, studierte 1731 in Königsberg, wurde Offizier und machte als solcher die ersten Jahre des siebenjährigen Krieges mit; 1759 wurde er bei Kunersdorf schwer verwundet und starb

ling das Wenigste einbildete. Hätte er länger gelebt, so würde er ihm eine ganz andere Gestalt gegeben haben. Er dachte darauf, einen Plan hineinzulegen, und sann auf Mittel, wie er die Menge von Bildern, die er aus dem unendlichen Raume der verjüngten Schöpfung aufs Geratewohl, bald hier, bald da, gerissen zu haben schien, in einer natürlichen Ordnung vor seinen Augen entstehen und auf einander folgen lassen wolle. Er würde zugleich das gethan haben, was Marmontel,[1]) ohne Zweifel mit auf Veranlassung seiner Eklogen,[2]) mehreren deutschen Dichtern geraten hat: er würde aus einer mit Empfindungen nur sparsam durchwebten Reihe von Bildern eine mit Bildern nur sparsam durchflochtene Folge von Empfiindungen gemacht haben.

XVIII.

Homer ist nie auf diesen falschen Weg geraten, denn kleine Grenzüberschreitungen sind für jede Kunst erlaubt, und bei dem Schilde des Achill schlug er den früher schon besprochenen Weg ein.

Und dennoch sollte selbst Homer in diese frostigen Ausmalungen körperlicher Gegenstände verfallen sein? —

---

in Folge dessen am 24. August 1759 zu Frankfurt a. O. Seine wehmütige ernste Stimmung führte ihn der schildernden Poesie zu, und ihr gehört sein Hauptwerk „Der Frühling" (1749) an. — Die Umwandlung seiner Ansicht fällt, wie Gosche (a. a. O. S. 153) bemerkt, sehr wahrscheinlich in die Zeit des Leipziger Aufenthaltes 1757—58, wo er mit dem dort anwesenden Lessing verkehrte.

[1]) Marmontel, Jean François, geb. 1723, gest. 1799, französischer Schriftsteller, widmete sich, durch Voltaire angeregt, zunächst dem Theater und schrieb Tragödien und Opern. Später verfaßte er seine oft genannten „Moralische Erzählungen". Lessing aber erwähnt ihn wegen seines ästhetischen Werkes „Poétique française" (3 Bde., Paris 1763). — In diesem Werke (II, 501) sagt Marmontel: „Ich schrieb diese Gedanken, ehe die Versuche der Deutschen in dieser Dichtungsart (Idyllen) unter uns bekannt waren. Sie haben ausgeführt, was ich im Sinne hatte, und wenn es ihnen nur gelingt, statt der in's Einzelne gehenden Naturschilderungen das Moralische mehr zu betonen, so werden sie Vorzügliches in dieser Gattung leisten, die reicher, fruchtbarer und unendlich natürlicher und sittlicher ist, als unsere galante Schäferpoesie." (Citat **Lessings**.)

[2]) Eklogen (griech. das Ausgewählte), bezeichnet ursprünglich jedes kleine,

Ich will hoffen, daß es nur sehr wenige Stellen sind, auf die man sich desfalls berufen kann; und ich bin versichert, daß auch diese wenigen Stellen von der Art sind, daß sie die Regel, von der sie eine Ausnahme zu sein scheinen, vielmehr bestätigen.

Es bleibt dabei: die Zeitfolge ist das Gebiet des Dichters, sowie der Raum das Gebiet des Malers.

Zwei notwendig entfernte Zeitpunkte in ein und eben dasselbe Gemälde bringen, so wie Fr. Mazzuoli[1]) den Raub der Sabinischen Jungfrauen und derselben Aussöhnung ihrer Ehemänner mit ihren Anverwandten; oder wie Titian[2]) die ganze Geschichte des verlorenen Sohnes, sein liederliches Leben und sein Elend und seine Reue: heißt ein Eingriff des Malers in das Gebiet des Dichters, den der gute Geschmack nie billigen wird.

Mehrere Teile oder Dinge, die ich notwendig in der Natur auf einmal übersehen muß, wenn sie ein Ganzes hervorbringen sollen, dem Leser nach und nach zuzählen, um ihm dadurch ein Bild von dem Ganzen machen zu wollen: heißt ein Eingriff des Dichters in das Gebiet des Malers, wobei der Dichter viel Imagination[3]) ohne allen Nutzen verschwendet.

Doch, so wie zwei billige, freundschaftliche Nachbarn zwar nicht verstatten, daß sich einer in des andern innerstem Reiche

---

ausgewählte Gedicht; dann wurden besonders die ländlichen Hirtengedichte (Bukolika) des Virgil so bezeichnet, und der Name überhaupt der idyllischen Dichtung beigelegt. Marmontel dachte gewiß nicht nur an den Frühling von Kleist, sondern vorzugsweise an Geßners Idyllen, welche in Frankreich am Ende des vorigen Jahrhunderts ganz besonders beliebt waren.

[1]) Mazzuoli, Francesco, geb. 1503 in Parma, gest. 1540 zu Casalmaggiore, Maler und Kupferstecher, berühmter Nachfolger des Correggio. Er war der Erste, welcher die Ätzkunst in Italien zur Anwendung brachte.

[2]) Titian (oder Tizian), geb. 1477, gest. 1576 an der Pest in Venedig, gehört als Maler zu den Meistern der italienischen Schule des 16. Jahrhunderts. Er zeigte in seinen Portraits eine vollendete Charakteristik und war der erste Kolorist Italiens, der das Fleisch unübertrefflich darstellte.

[3]) Imagination, Einbildung, Phantasie in künstlerischer und ästhetischer Beziehung, wie stets im Französischen, wo fantaisie Laune, Einfall bedeutet.

ungeziemende Freiheiten herausnehme, wohl aber auf den äußersten Grenzen eine wechselseitige Nachsicht herrschen lassen, welche die kleinen Eingriffe, die der eine in des andern Gerechtsame in der Geschwindigkeit sich durch seine Umstände zu thun genöthigt sieht, friedlich von beiden Teilen kompensiert:[1]) so auch die Malerei und Poesie.

Ich will in dieser Absicht nicht anführen, daß in großen historischen Gemälden der einzige Augenblick fast immer um etwas erweitert ist, und daß sich vielleicht kein einziges an Figuren sehr reiches Stück findet, in welchem jede Figur vollkommen die Bewegung und Stellung hat, die sie in dem Augenblicke der Haupthandlung haben sollte; die eine hat eine etwas frühere, die andere eine etwas spätere. Es ist dieses eine Freiheit, die der Meister durch gewisse Feinheiten in der Anordnung rechtfertigen muß, durch die Verwendung oder Entfernung seiner Personen, die ihnen an dem, was vorgeht, einen mehr oder weniger augenblicklichen Anteil zu nehmen erlaubt. Ich will mich bloß einer Anmerkung bedienen, welche Herr Mengs über die Draperie des Raphael macht.[2]) „Alle Falten," sagt er, „haben bei ihm ihre Ursachen, es sei durch ihr eigen Gewicht, oder durch die Ziehung der Glieder. Manchmal sieht man in ihnen, wie sie vorher gewesen; Raphael hat auch sogar in diesem Bedeutung gesucht. Man sieht an den Falten, ob ein Bein oder Arm vor dieser Regung vor oder hinten gestanden, ob das Glied von Krümme zur Ausstreckung gegangen oder geht, oder ob es ausgestreckt gewesen und sich krümmt." Es ist unstreitig, daß der Künstler in diesem Falle zwei verschiedene Augenblicke in einen einzigen zu-

---

[1]) Kompensieren = ausgleichen, zunächst vom Gewicht, dann aber auch in geistiger Bedeutung.

[2]) Raphael Mengs (geb. in Böhmen 1728, gest. 1779 in Rom), berühmter Maler und Kunstschriftsteller des vorigen Jahrhunderts, unterstützte Winckelmann und dessen Bestrebungen und spricht in seinem Werke: „Gedanken über die Schönheit und den Geschmack in der Malerei", S. 69, von der genialen Art und Weise, wie der Meister Raphael bei der Gewandung verfährt.

sammenbringt. Denn da dem Fuße, welcher hinten gestanden und sich vor bewegt, der Teil des Gewands, welches auf ihm liegt, unmittelbar folgt, das Gewand wäre denn von sehr steifem Zeuge, das aber eben darum zur Malerei ganz unbequem ist: so giebt es keinen Augenblick, in welchem das Gewand im geringsten eine andere Falte machte, als es der jetzige Stand des Gliedes erfordert; sondern läßt man es eine andere Falte machen, so ist es der vorige Augenblick des Gewandes und der jetzige des Gliedes. Demungeachtet, wer wird es mit dem Artisten so genau nehmen, der seinen Vorteil dabei findet, uns diese beiden Augenblicke zugleich zu zeigen? Wer wird ihn nicht vielmehr rühmen, daß er den Verstand und das Herz gehabt hat, einen solchen geringen Fehler zu begehen, um eine größere Vollkommenheit des Ausdruckes zu erreichen?

Gleiche Nachsicht verdient der Dichter. Seine fortschreitende Nachahmung erlaubt ihm eigentlich, auf einmal nur eine einzige Seite, eine einzige Eigenschaft seiner körperlichen Gegenstände zu berühren. Aber wenn die glückliche Einrichtung seiner Sprache ihm dieses mit einem einzigen Worte zu thun verstattet, warum sollte er nicht auch dann und wann ein zweites solches Wort hinzufügen dürfen? Warum nicht auch, wenn es die Mühe verlohnt, ein drittes? Oder wohl gar ein viertes? Ich habe gesagt, dem Homer sei z. B. ein Schiff entweder nur das schwarze Schiff, oder das hohle Schiff, oder das schnelle Schiff, höchstens das wohlberuderte schwarze Schiff. Zu verstehen von seiner Manier überhaupt. Hier und da findet sich eine Stelle, wo er das dritte malende Epitheton[1]) hinzusetzt: „runde, eherne, achtspeichigte Räder."[2]) Auch das vierte: „einen überall glatten, schönen, ehernen, getriebenen Schild."[3]) Wer wird ihn darum tadeln? Wer wird ihm diese kleine Ueppigkeit nicht vielmehr Dank wissen,

---

[1]) Epitheton (griech.), Zusatz, besonders = Beiwort.

[2]) Ilias V, 722. (Anmerk. Lessings.)

[3]) Ilias XII, 296. (Anmerk. Lessings.)

wenn er empfindet, welche gute Wirkung sie an wenigen schicklichen Stellen haben kann? —

Des Dichters sowohl als des Malers eigentliche Rechtfertigung hierüber will ich aber nicht aus dem vorangeschickten Gleichnisse von zwei freundschaftlichen Nachbarn hergeleitet wissen. Ein bloßes Gleichnis beweist und rechtfertigt nichts.[1]) Sondern dieses muß sie rechtfertigen: so wie dort bei dem Maler die zwei verschiedenen Augenblicke so nahe und unmittelbar an einander grenzen, daß sie ohne Anstoß für einen einzigen gelten können; so folgen auch hier bei dem Dichter die mehreren Züge für die verschiedenen Teile und Eigenschaften im Raume in einer solchen gedrängten Kürze so schnell auf einander, daß wir sie alle auf einmal zu hören glauben.

Und hierin, sage ich, kommt dem Homer seine vortreffliche Sprache ungemein zu statten. Sie läßt ihm nicht allein alle mögliche Freiheit in Häufung und Zusammensetzung der Beiwörter, sondern sie hat auch für diese gehäuften Beiwörter eine so glückliche Ordnung, daß der nachteiligen Suspension[2]) ihrer Beziehung dadurch abgeholfen wird. An einer oder mehreren dieser Bequemlichkeiten fehlt es den neuern Sprachen durchgängig. Diejenigen, wie die französische, welche umschreiben müssen, z. B.: „die runden Räder, welche von Erz waren und acht Speichen hatten," drücken den Sinn aus, aber ver-

---

[1]) Obschon Lessings Gleichnis vorzüglich treffend ist und sich würdig der großen Zahl der Gleichnisse anschließt, die mit ihrer frappanten Schärfe uns in seinen Schriften entgegentreten! — Ich habe diesen Gegenstand eingehend in dem Programm der Petri-Schule zu Danzig (Ostern 1869. „Bild und Gleichnis in ihrer Bedeutung für Lessings Stil") besprochen und hoffe, nachgewiesen zu haben, daß Bild und Gleichnis sich durch Lessings Prosa dergestalt hindurchziehen, daß sie nicht etwa einen möglicher Weise auch überflüssigen Zierrat bilden, sondern daß sie derselben ihr eigentliches Gepräge zu geben bestimmt sind.

[2]) Suspension, eigentlich Aufhebung, Unterbrechung, rhetorisch auch Spannen der Erwartung, Ungewißheit. In dem letztern Sinne ist es hier gebraucht, denn Lessing rühmt die griechische Sprache um ihrer Wortstellung wegen, welche den Leser in Bezug auf die Zusammengehörigkeit der Begriffe niemals in Ungewißheit läßt, während die modernen Sprachen (und die deutsche eigentlich viel mehr als die französische) an diesem Mangel leiden.

nichten das Gemälde. Gleichwohl ist der Sinn hier nichts, und das Gemälde Alles; und jener ohne dieses macht den lebhaftesten Dichter zum langweiligsten Schwätzer. Ein Schicksal, das den guten Homer unter der Feder der gewissenhaften Frau *Dacier* oft betroffen hat. Unsere deutsche Sprache hingegen kann zwar die Homerischen Beiwörter meistens in eben so kurze gleichgeltende Beiwörter verwandeln, aber die vorteilhafte Ordnung derselben kann sie der griechischen nicht nachmachen. Wir sagen zwar „die runden, ehernen, achtspeichigten", — — aber „Räder" schlept hinten nach. Wer empfindet nicht, daß drei verschiedene Prädikate, ehe wir das Subjekt erfahren, nur ein schwankes, verwirrtes Bild machen können? Der Grieche verbindet das Subjekt gleich mit dem ersten Prädikate, und läßt die andern nachfolgen; er sagt: „runde Räder, eherne, achtspeichigte". So wissen wir mit eins, wovon er redet, und werden der natürlichen Ordnung des Denkens gemäß erst mit dem Dinge und dann mit seinen Zufälligkeiten bekannt. Diesen Vorteil hat unsere Sprache nicht. Oder soll ich sagen, sie hat ihn und kann ihn nur selten ohne Zweideutigkeit nutzen? Beides ist eins. Denn wenn wir Beiwörter hintennach setzen wollen, so müssen sie im *statu absoluto*[1] stehen, wir müssen sagen: *runde Räder, ehern und achtspeichigt.* Allein in diesem statu kommen unsere Adjektiva völlig mit den Adverbiis überein und müssen, wenn man sie als solche zu dem nächsten Zeitworte, das von dem Dinge prädiciert[2] wird, zieht, nicht selten einen ganz falschen, allezeit aber einen sehr schielenden Sinn verursachen.

Doch ich halte mich bei Kleinigkeiten auf und scheine den Schild vergessen zu wollen, den Schild des Achilles, dieses berühmte Gemälde, in dessen Rücksicht vernehmlich Homer vor

---

[1]) *Status absolutus* ist ein technischer Ausdruck der alten Grammatik und bedeutet, daß ein Wort, ohne von einem andern abzuhängen, außerhalb der Konstruktion *selbstständig*, absolut dasteht.

[2]) *Prädicieren* = aussagen.

Alters als ein Lehrer der Malerei betrachtet wurde. Ein Schild, wird man sagen, ist doch wohl ein einzelner körperlicher Gegenstand, dessen Beschreibung nach seinen Teilen neben einander dem Dichter nicht vergönnt sein soll? Und diesen Schild hat Homer in mehr als hundert prächtigen Versen, nach seiner Materie, nach seiner Form, nach allen Figuren, welche die ungeheuere Fläche desselben füllten, so umständlich, so genau beschrieben, daß es neuern Künstlern nicht schwer gefallen, eine in allen Stücken übereinstimmende Zeichnung darnach zu machen.

Ich antworte auf diesen besonderen Einwurf, — daß ich bereits darauf geantwortet habe. *Homer malt nämlich den Schild nicht als einen fertigen, vollendeten, sondern als einen werdenden Schild.* Er hat also auch hier sich des gepriesenen Kunstgriffes bedient, das Koxistiernde seines Vorwurfs in ein Konsekutives zu verwandeln, und dadurch aus der langweiligen Malerei eines Körpers das lebendige Gemälde einer Handlung zu machen. Wir sehen nicht den Schild, sondern den *göttlichen Meister*,[1]) wie er den Schild verfertigt. Er tritt mit Hammer und Zange vor seinen Amboß, und nachdem er die Platten aus dem Gröbsten geschmiedet, schwellen die Bilder, die er zu dessen Auszierung bestimmt, vor unsern Augen, eines nach dem andern, unter seinen feinern Schlägen aus dem Erze hervor. Eher verlieren wir ihn nicht wieder aus dem Gesichte, bis Alles fertig ist. Nun ist es fertig, und wir erstaunen über das Werk, aber mit dem gläubigen Erstaunen eines Augenzeugen, der es machen sehen.

Dieses läßt sich von dem Schilde des Aeneas beim Virgil nicht sagen. Der römische Dichter empfand entweder die Feinheit seines Musters hier nicht, oder die Dinge, die er auf seinen Schild bringen wollte, schienen ihm von der Art zu sein, daß sie die Ausführung vor unsern Augen nicht wohl verstatteten. Es waren *Prophezeiungen*,[2]) von welchen es

[1]) *Hephästus* (Vulkan).

[2]) *Virgil* hat in seiner Aeneide überhaupt ein durchweg patriotisches Streben be-

freilich unschicklich gewesen wäre, wenn sie der Gott in unserer Gegenwart eben so deutlich geäußert hätte, als sie der Dichter hernach auslegt. Prophezeiungen, als Prophezeiungen, verlangen eine dunklere Sprache, in welche die eigentlichen Namen der Personen aus der Zukunft, die sie betreffen, nicht passen. Gleichwohl lag an diesen wahrhaften Namen, allem Ansehen nach, dem Dichter und Hofmanne hier das Meiste. Wenn ihn aber dieses entschuldigt, so hebt es darum nicht auch die üble Wirkung auf, welche seine Abweichung von dem Homerischen Wege hat. Leser von einem feinern Geschmacke werden mir Recht geben. Die Anstalten, welche Vulkan zu seiner Arbeit macht, sind bei dem Virgil ungefähr eben die, welche ihn Homer machen läßt. Aber anstatt daß wir bei dem Homer nicht bloß die Anstalten zur Arbeit, sondern auch die Arbeit selbst zu sehen bekommen, läßt Virgil, nachdem er uns nur den geschäftigten Gott mit seinen Cyklopen überhaupt gezeigt:

Machtvoll gleich wird entworfen ein Schild, ausdauernd der eine
Allem Latinergeschoß, und Scheib' um Scheibe gedränget
Siebenfach; da indes ein Teil mit atmenden Bälgen
Luft einhaucht und verbläst, ein Teil in den zischenden Kühltrog
Tauchet das Erz, laut dröhnet von Amboßschlägen die Felskluft.
All' jetzt heben sie auf mit mächtigem Schwunge die Arme,
Hämmern im Takt und drehn mit kneipender Zange den Glutklump.[1])

den Vorhang auf einmal niederfallen, und versetzt uns in eine ganz andere Scene, von da er uns allmählich in das Thal bringt, in welchem die Venus mit den indes fertig gewordenen Waffen bei dem Aeneas anlangt. Sie lehnt sie an den Stamm einer Eiche, und nachdem sie der Held genug begafft, und bestaunt, und betastet, und versucht, hebt sich die Beschreibung

---

kundet, speciell aber huldigte er dem Kaiser Augustus und seiner Familie, daher in den vielen Anspielungen und Weissagungen die Verherrlichungen der gens Julia. In dieser Beziehung nennt ihn Lessing etwas später „einen **geistreichen** (witzigen) Hofmann".

[1]) So Voß in der Uebersetzung von Virgils Aeneide, Buch VIII, V. 447–454.

oder das Gemälde des Schildes an, welches durch das ewige: „Hier ist", und „Da ist", „Nahe dabei steht", und „Nicht weit davon sieht man" — so kalt und langweilig wird, daß all der poetische Schmuck, den ihm ein Virgil geben konnte, nötig war, um es uns nicht unerträglich finden zu lassen. Da dieses Gemälde hiernächst nicht Aeneas macht, welcher sich an den bloßen Figuren ergötzt und von der Bedeutung derselben nichts weiß:

Solch Kunstwerk auf der Mutter Geschenk, dem Schild des Volkanus,
Staunet er an, unkundig der Ding' und fröhlich der Bildung.
(V. 729 f.)

auch nicht Venus, ob sie schon von den künftigen Schicksalen ihrer lieben Enkel vermutlich eben so viel wissen mußte, als der gutwillige Ehemann; sondern da es aus dem eignen Munde des Dichters kommt, so bleibt die Handlung offenbar während demselben stehen. Keine einzige von seinen Personen nimmt daran teil; es hat auch auf das Folgende nicht den geringsten Einfluß, ob auf dem Schilde dieses oder etwas Anderes vorgestellt ist; der witzige Hofmann leuchtet überall durch, der mit allerlei schmeichelhaften Anspielungen seine Materie aufstutzt, aber nicht das große Genie, das sich auf die eigne innere Stärke seines Werkes verläßt und alle äußeren Mittel, interessant zu werden, verachtet. Der Schild des Aeneas ist folglich ein wahres Einschiebsel, einzig und allein bestimmt, dem Nationalstolze der Römer zu schmeicheln; ein fremdes Bächlein, das der Dichter in seinen Strom leitet, um ihn etwas reger zu machen. Der Schild des Achilles hingegen ist Zuwachs des eigenen fruchtbaren Bodens; denn ein Schild mußte gemacht werden, und da das Notwendige aus der Hand der Gottheit nie ohne Anmut kommt, so mußte der Schild auch Verzierungen haben. Aber die Kunst war, diese Verzierungen als bloße Verzierungen zu behandeln, sie in den Stoff einzuweben, um sie uns nur bei Gelegenheit des Stoffes zu zeigen; und dieses ließ sich allein in der Manier des Homer thun. Homer läßt den Vulkan Zier-

raten künsteln, weil und indem er einen Schild machen soll, der seiner würdig ist. Virgil hingegen scheint ihn den Schild wegen der Zierraten machen zu lassen, da er die Zierraten für wichtig genug hält, um sie besonders zu beschreiben, nachdem der Schild lange fertig ist.

XIX.

Weiteres über den Schild des Achill.

Die Einwürfe, welche der ältere Scaliger, Perrault, Terrasson und andere gegen den Schild des Homer machen, sind bekannt. Ebenso bekannt ist das, was Dacier, Boivin und Pope darauf antworten.[1]) Mich dünkt aber, daß diese Letzteren sich manchmal zu weit einlassen und in Zuversicht auf ihre gute Sache Dinge behaupten, die eben so unrichtig sind, als wenig sie zur Rechtfertigung des Dichters beitragen.

Um dem Haupteinwurfe zu begegnen, daß Homer den Schild mit einer Menge Figuren anfülle, die auf dem Umfange desselben unmöglich Raum haben könnten, unternahm Boivin, ihn mit Bemerkung der erforderlichen Maße zeichnen zu lassen. Sein Einfall mit den verschiedenen koncentrischen Zirkeln ist sehr sinnreich, obschon die Worte des Dichters nicht den geringsten Anlaß dazu geben, auch sich sonst keine Spur findet, daß die Alten auf diese Art abgeteilte Schilde gehabt haben. Da ihn Homer selbst „einen auf allen Seiten künstlich ausgearbeiteten Schild" nennt, so würde ich lieber, um mehr Raum auszusparen, die konkave Fläche mit zu Hülfe genommen haben; denn es ist bekannt, daß die alten Künstler diese nicht leer ließen, wie der Schild der Minerva von Phidias beweist.[1]) Doch nicht genug, daß sich Boivin dieses Vorteils nicht bedienen wollte; er vermehrte auch ohne Not die Vor-

[1]) Ueber die hier genannten Gelehrten, deren Stellung zum Homer besonders in Bezug auf den vielbesprochenen Schild des Achill, aus Lessings Besprechung deutlich genug hervorgeht, bemerken wir in Kürze: Julius Caesar Scaliger, zum Unterschiede von seinem gleichfalls als Philologen ausgezeichneten Sohne Joseph Justus, der

stellungen selbst, denen er auf dem sonach um die Hälfte verringerten Raume Platz verschaffen mußte, indem er das, was bei dem Dichter offenbar nur ein einziges Bild ist, in zwei bis drei besondere Bilder zerteilte. Ich weiß wohl, was ihn dazu bewog; aber es hätte ihn nicht bewegen sollen, sondern, anstatt daß er sich bemühte, den Forderungen seiner Gegner ein Genüge zu leisten, hätte er ihnen zeigen sollen, daß ihre Forderungen unrechtmäßig wären.

Ich werde mich an einem Beispiele faßlicher erklären können. Wenn Homer von der einen Stadt sagt:[2])

Auch war Volksversammlung gedrängt anf dem Markte: denn heftig
Zankten sich dort zwei Männer und haderten wegen der Sühnung
Um den erschlagenen Mann. Es beteuerte Dieser dem Volke,
Alles hab' er bezahlt; ihm leugnete Jener die Zahlung.
Beide wollten so gern vor dem Kundigen kommen zum Ausgang.
Diesem schrie'n und Jenem begünstigend eifrige Helfer:
Doch Herolde bezämten die Schreienden. Aber die Obern
Saßen im heiligen Kreis' auf schön gehauenen Steinen,
Und in die Hände den Stab dumpfrufender Herolde nehmend,
Standen sie auf nach einander und redeten wechselnd ihr Urteil.
Mitten lagen im Kreise auch zwei Talente des Goldes,
Dem bestimmt, der von ihnen das Recht am gradesten spräche.

Aeltere genannt, wurde 1484 in Padua geboren und starb 1558 in Frankreich. Er ist Verfasser einer Poetik in 7 Büchern. — Terrasson, Jean (geb. 1670 in Lyon, gest. als Mitglied der Akademie 1750) schrieb Kritische Abhandlungen über Homers Ilias. — Charles Perrault (geb. 1628 zu Paris, seit 1671 Mitglied der Akademie, gest. 1703) ist ein französischer Dichter und Aesthetiker, der zum Teil gegen die Alten als Verteidiger des Geschmacks seiner Zeitgenossen auftritt. (Parallèle des anciens et des modernes. Paris 1688–92, 4 Bände.) — Dacier, bereits S. 13; Pope, S. 117 genannt. — Jean Boivin de Villeneuve (geb. in der Normandie 1663; seit 1705 Mitglied der Akademie, stirbt 1726) wandte sich mit Begeisterung dem Studium des Altertums zu und verteidigte besonders Homers Gedichte gegen jeden Angriff. Die hierher gehörige Schrift führt den Titel »Apologie d'Homère et du bouclier d'Achille«.

[1]) Plinius (Naturgeschichte XXXVI, 4) sagt von dem Schilde der Minerva, daß Phidias „auf der gewölbten Fläche desselben den Kampf der Amazonen, auf der konkaven Seite aber den Streit der Götter und Giganten in erhabener Arbeit dargestellt habe". (Anmerk. Lessings.)

[2]) Ilias XVIII, V. 497–508.

so glaube ich, hat er nicht mehr als ein einziges Gemälde angeben wollen; das Gemälde eines öffentlichen Rechtshandels über die streitige Erlegung einer ansehnlichen Geldbuße für einen verübten Totschlag. Der Künstler, der diesen Vorwurf ausführen soll, kann sich auf einmal nicht mehr als einen einzigen Augenblick desselben zu Nutze machen; entweder den Augenblick der Anklage, oder der Abhörung der Zeugen, oder des Urteilspruches, oder welchen er sonst, vor oder nach, oder zwischen diesen Augenblicken für den bequemsten hält. Diesen einzigen Augenblick macht er so prägnant wie möglich, und führt ihn mit allen den Täuschungen aus, welche die Kunst in Darstellung sichtbarer Gegenstände vor der Poesie voraus hat. Von dieser Seite aber unendlich zurückgelassen, was kann der Dichter, der eben diesen Vorwurf mit Worten malen soll und nicht gänzlich verunglücken will, anders thun, als daß er sich gleichfalls seiner eigentümlichen Vorteile bedient? Und welches sind diese? Die Freiheit, sich sowohl über das Vergangene als über das Folgende des einzigen Augenblickes in dem Kunstwerke auszubreiten, und das Vermögen, sonach uns nicht allein das zu zeigen, was uns der Künstler zeigt, sondern auch das, was uns dieser nur kann erraten lassen. Durch diese Freiheit, durch dieses Vermögen allein kommt der Dichter dem Künstler wieder bei, und ihre Werke werden einander alsdann am ähnlichsten, wenn die Wirkung derselben gleich lebhaft ist; nicht aber, wenn das eine der Seele durch das Ohr nicht mehr oder weniger beibringt, als das andere dem Auge darstellen kann. Nach diesem Grundsatze hätte Boivin die Stelle des Homer beurteilen sollen und er würde nicht so viel besondere Gemälde daraus gemacht haben, als verschiedene Zeitpunkte er darin zu bemerken glaubte. Es ist wahr, es konnte nicht wohl Alles, was Homer sagt, in einem einzigen Gemälde verbunden sein; die Beschuldigung und Ableugnung, die Darstellung der Zeugen und der Zuruf des geteilten Volkes, das Bestreben der Herolde, den Tumult zu

stillen, und die Aeußerungen der Schiedsrichter sind Dinge, die auf einander folgen und nicht neben einander bestehen können. Doch was, um mich mit der Schule auszudrücken, nicht *actu*[1]) in dem Gemälde enthalten war, das lag *virtute*[1]) darin, und die einzige wahre Art, ein materielles Gemälde mit Worten nachzuschildern, ist die, daß man das *Letztere*[2]) mit dem wirklich Sichtbaren verbindet und sich nicht in den Schranken der Kunst hält, innerhalb welchen der Dichter zwar die Data zu einem Gemälde herzählen, aber nimmermehr ein Gemälde selbst hervorbringen kann.

Gleicherweise zerteilt Boivin das Gemälde der *belagerten Stadt*[3]) in drei verschiedene Gemälde. Er hätte es eben so wohl in zwölf teilen können, als in drei. Denn da er den Geist des Dichters einmal nicht faßte und von ihm verlangte, daß er den Einheiten des materiellen Gemäldes sich unterwerfen müsse: so hätte er weit mehr Uebertretungen dieser Einheiten finden können, daß es fast nötig gewesen wäre, jedem besonderen Zuge des Dichters ein besonderes Feld auf dem Schilde zu bestimmen. Meines Erachtens aber hat Homer überhaupt nicht mehr als *zehn* verschiedene Gemälde auf dem ganzen Schilde, deren jedes er mit einem: „Darauf schuf er", oder: „Auch arbeitet hinein er", oder: „Künstlich bildet Hephästos" anfängt.[4]) Wo diese Eingangsworte nicht stehen, hat man kein Recht, ein besonderes Gemälde anzunehmen; im Gegenteil muß Alles, was sie verbinden, als ein einziges be-

---

[1]) D. h. was zwar nicht *thatsächlich*, *sichtbar* in dem Gemälde enthalten war, das lag dem *Sinne*, dem *Geiste*, dem *Wesen* nach darin.

[2]) Dasjenige, was eben notwendig aus dem Gegebenen gefolgert werden kann.

[3]) Vergl. Ilias XVIII, 509—540.

[4]) Das erste fängt an mit der 483. Zeile und geht bis zur 489sten; das zweite von 490—509; das dritte von 510—540; das vierte von 541—549; das fünfte von 550 bis 560; das sechste von 561—572; das siebente von 573—586; das achte von 587 bis 589; das neunte von 590—605, und das zehnte von 606—608. Bloß das dritte Gemälde hat die angegebenen Eingangsworte nicht; es ist aber aus den Eingangsworten bei dem zweiten: „Drauf erschuf er sodann *zwei* Städte", und aus der Beschaffenheit der Sache selbst deutlich genug, daß es ein besonderes Gemälde sein muß. (Anm. **Lessings.**)

trachtet werden, dem nur bloß die willkürliche Konzentration in einen einzigen Zeitpunkt mangelt, welche der Dichter anzugeben keineswegs gehalten war. Vielmehr, hätte er ihn angegeben, hätte er sich genau daran gehalten, hätte er nicht den geringsten Zug einfließen lassen, der in der wirklichen Ausführung nicht damit zu verbinden wäre; mit einem Worte, hätte er so verfahren, wie seine Tadler es verlangen: es ist wahr, so würden diese Herren an ihm nichts auszusetzen, aber in der That auch kein Mensch von Geschmack etwas zu bewundern gefunden haben.

Pope ließ sich die Einteilung und Zeichnung des Boivin nicht allein gefallen, sondern glaubte noch etwas ganz Besonderes zu thun, wenn er nunmehr auch zeigte, daß ein jedes dieser so zerstückten Gemälde nach den strengsten Regeln der heutigen Tages üblichen Malerei angegeben sei. Kontrast, Perspektive[1]), die drei Einheiten; Alles fand er darin auf das Beste beobachtet. Und ob er schon gar wohl wußte, daß zu Folge guter glaubwürdiger Zeugnisse die Malerei zu den Zeiten des Trojanischen Krieges noch in der Wiege gewesen, so mußte doch entweder Homer vermöge seines göttlichen Genies sich nicht sowohl an das, was die Malerei damals oder zu seiner Zeit leisten konnte, gehalten, als vielmehr das erraten haben, was sie überhaupt zu leisten im Stande sei; oder auch jene Zeugnisse selbst mußten so glaubwürdig nicht sein, daß ihnen die augenscheinliche Aussage des künstlichen Schildes nicht vorgezogen zu werden verdiene. Jenes mag annehmen, wer da will; dieses wenigstens wird sich Niemand überreden lassen, der aus der Geschichte der Kunst etwas mehr als die bloßen Data der Historienschreiber weiß. Denn daß die Malerei zu Homers Zeiten noch in ihrer Kindheit gewesen, glaubt er nicht bloß deswegen, weil es ein Plinius oder so Einer sagt, sondern vornehmlich, weil er aus den Kunstwerken, deren die Alten gedenken, urteilt, daß sie viele Jahrhunderte nachher

[1]) Lessing schrieb: Perspectiv.

noch nicht viel weiter gekommen, und z. B. die Gemälde eines Polygnotus[1]) noch lange die Probe nicht aushalten, welche Pope die Gemälde des Homerischen Schildes bestehen zu können glaubt.[2]) Die zwei großen Stücke dieses Meisters zu Delphi, von welchen uns Pausanias eine so umständliche Beschreibung hinterlassen, waren offenbar ohne alle Perspektive. Dieser Teil der Kunst ist den Alten gänzlich abzusprechen,[3]) und was Pope beibringt, um zu beweisen, daß Homer schon einen Begriff davon gehabt hat, beweist weiter nichts, als daß ihm selbst nur ein sehr unvollständiger Begriff davon beigewohnt.[4]) „Homer", sagt er, „kann kein Fremdling in der Perspektive gewesen sein, weil er die Entfernung eines Gegenstandes von dem andern ausdrücklich angiebt. Er bemerkt z. B., daß die Kundschafter ein wenig weiter als die anderen Figuren gelegen, und daß die Eiche, unter welcher den Schnittern

---

[1]) Polygnotus, berühmter griech. Maler aus Thasos, lebte um 450 v. Chr. und schmückte außer der Bilderhalle in Athen (Poikile) vornehmlich die sogenannte Lesche (ein für gesellige Zwecke bestimmtes Gebäude in Delphi) durch zwei großartige Gemälde. Pausanias giebt in seiner Beschreibung Griechenlands (Buch X, Kap. 25 bis 31) eine außerordentlich ausführliche Schilderung dieser Bilder, von denen das eine das zerstörte Troja und die Abfahrt der Griechen, das andere den Besuch des Odysseus in der Unterwelt darstellte. Man vergleiche Goethes eingehende Besprechung: Werke, Band XXXI, Seite 118–148.

[2]) Eine zwar verständliche, aber gegenwärtig nicht gebräuchliche Satzbildung, welche die lateinische Construktion des Akkusativs mit dem Infinitiv in das Deutsche überträgt. Wir würden sagen: „welche, wie Pope sagt, die Gemälde — — — — bestehen können."

[3]) Gosche (a. a. O. Seite 166) und nach ihm Blümner (a. a. O. S. 226 f.) stimmen dieser Behauptung Lessings vollkommen bei und weisen besonders nach, daß von einer theoretischen Ausbildung der Lehre von der Perspektive bei den Alten nicht die Rede ist. Als malerisches Princip ist dieselbe überhaupt nicht vor dem 15. Jahrhundert aufgetreten. Van Eyck und der Florentiner Ucelli scheinen ein solches zuerst in Anwendung gebracht zu haben, während es dem Leonardo da Vinci und dem Albrecht Dürer vorbehalten war, wissenschaftliche Darstellungen der Perspektive zu geben. Vergl. K. O. Müller, Handbuch der Archäologie.

[4]) Als Belag dafür führt Lessing an, daß Pope z. B. den Ausdruck „Luftperspektive" ganz unrichtig anwendet, denn dieser hat mit den durch die Entfernung verminderten Größen nichts zu thun, sondern bezeichnet nur die Schwächung und Abänderung der Farben nach der Beschaffenheit der Luft, durch welche wir sie sehen.

das Mahl zubereitet worden, bei Seite gestanden. Was er von dem mit Herden und Hütten und Ställen übersäeten Thale sagt, ist augenscheinlich die Beschreibung einer großen perspektivischen Gegend. Ein allgemeiner Beweisgrund dafür kann auch schon aus der Menge der Figuren auf dem Schilde gezogen werden, die nicht alle in ihrer vollen Größe ausgedrückt werden konnten; woraus es denn gewissermaßen unstreitig, daß die Kunst, sie nach der Perspektive zu verkleinern, damaliger Zeit schon bekannt gewesen." Die bloße Beobachtung der optischen Erfahrung, daß ein Ding in der Ferne kleiner erscheint als in der Nähe, macht ein Gemälde noch lange nicht perspektivisch. Die Perspektive erfordert einen einzigen Augenpunkt, einen bestimmten natürlichen Gesichtskreis, und dieses war es, was den alten Gemälden fehlte. Die Grundfläche in den Gemälden des Polygnotus war nicht horizontal, sondern nach hinten zu so gewaltig in die Höhe gezogen, daß die Figuren, welche hinter einander zu stehen scheinen sollten, über einander zu stehen schienen. Und wenn diese Stellung der verschiedenen Figuren und ihrer Gruppen allgemein gewesen, wie aus den alten Basreliefs, wo die hintersten allezeit höher stehen, als die vordersten und über sie wegsehen, sich schließen läßt: so ist es natürlich, daß man sie auch in der Beschreibung des Homer annimmt, und diejenigen von seinen Bildern, die sich nach selbiger in ein Gemälde verbinden lassen, nicht unnötigerweise trennt. Die doppelte Scene der friedfertigen Stadt, durch deren Straßen der fröhliche Aufzug einer Hochzeitfeier ging, indem[1]) auf dem Markte ein wichtiger Prozeß entschieden ward, erfordert diesem zufolge kein doppeltes Gemälde, und Homer hat es gar wohl als ein einziges denken können, indem er sich die ganze Stadt aus einem so hohen Augenpunkte vorstellte, daß er die freie Aussicht zugleich in die Straßen und auf den Markt dadurch erhielt.

---

[1]) Indem = während, wie auch sonst bei Lessing.

Ich bin der Meinung, daß man auf das eigentliche Perspektivische in den Gemälden nur gelegentlich durch die Scenenmalerei gekommen ist; und auch als diese schon in ihrer Vollkommenheit war, muß es noch nicht so leicht gewesen sein, die Regeln derselben auf eine einzige Fläche anzuwenden, indem sich noch in den spätern Gemälden unter den Altertümern von Herkulanum so häufige und mannigfaltige Fehler gegen die Perspektive finden, als man jetzt kaum einem Lehrlinge vergeben würde.

Doch ich entlasse mich der Mühe, meine zerstreuten Anmerkungen über einen Punkt zu sammeln, über welchen ich in des Herrn Winckelmanns versprochener Geschichte der Kunst die völligste Befriedigung zu erhalten hoffen darf.[1])

XX.

Homer ist auch ein Muster für die Darstellung des Körperlich-Schönen, d. h. er verschmäht die von andern Dichtern beliebte Schilderung und beschränkt sich auf einzelne Beiwörter.

Ich lenke mich[2]) vielmehr wieder in meinen Weg, wenn ein Spaziergänger anders einen Weg hat.

Was ich von körperlichen Gegenständen überhaupt gesagt habe, das gilt von körperlichen schönen Gegenständen um so viel mehr.

Körperliche Schönheit entspringt aus der übereinstimmenden Wirkung mannigfaltiger Teile, die sich auf einmal übersehen lassen. Sie erfordert also, daß diese Teile neben einander liegen müssen; und da die Dinge, deren Teile neben einander liegen, der eigentliche Gegenstand der Malerei sind,

---

[1]) Diese Stelle war, wie Lessing ausdrücklich bemerkt, bereits im Jahre 1763, also ein Jahr vor dem Erscheinen des Winckelmann'schen Werkes geschrieben.

[2]) Das Zeitwort „lenken“ wird dem heutigen Sprachgebrauche gemäß nicht mehr reflexiv gebraucht.

so kann sie, und nur sie allein, körperliche Schönheit nachahmen.

Der Dichter, der die Elemente der Schönheit nur nacheinander zeigen könnte, enthält sich daher der Schilderung körperlicher Schönheit, als Schönheit, gänzlich. Er fühlt es, daß diese Elemente, nach einander geordnet, unmöglich die Wirkung haben können, die sie, neben einander geordnet, haben; daß der konzentrierende[1]) Blick, den wir nach ihrer Enumeration[1]) auf sie zugleich zurücksenden wollen, uns doch kein übereinstimmendes Bild gewährt; daß es über die menschliche Einbildung geht, sich vorzustellen, was dieser Mund, und diese Nase, und diese Augen zusammen für einen Effekt haben, wenn man sich nicht aus der Natur oder Kunst einer ähnlichen Komposition solcher Teile erinnern kann.

Und auch hier ist Homer das Muster aller Muster. Er sagt:[2]) Nireus[3]) war schön; Achilles war noch schöner; Helena besaß eine göttliche Schönheit. Aber nirgends läßt er sich in die umständlichere Schilderung dieser Schönheiten ein. Gleichwohl ist das ganze Gedicht auf die Schönheit der Helena gebaut. Wie sehr würde ein neuerer Dichter darüber luxuriert[4]) haben!

Schon ein Konstantinus Manasses[5]) wollte seine kahle Chronik mit einem Gemälde der Helena auszieren. Ich muß ihm für seinen Versuch danken. Denn ich wüßte wirklich nicht,

---

[1]) Sind auch die einzelnen Teile nach einander aufgezählt (enumeriert), so müssen sie zuletzt noch einmal zusammengefaßt werden (ein konzentrierender Blick muß auf sie geworfen werden).

[2]) Ilias II, 671—674.

[3]) Nireus, des Charopos Sohn, war der Schönste unter den Griechen vor Troja.

[4]) Luxurieren, sonst als Fremdwort wohl nicht gebräuchlich, ist dem Sinne nach leicht verständlich: „Welche prächtigen Schilderungen würde nicht ein neuerer Dichter angebracht haben.“

[5]) Manasses (griechischer Gelehrter und Chronist aus der Mitte des 12. Jahrhunderts) in seiner bis zum Jahre 1080 reichenden in Versen geschriebenen Weltchronik, S. 20 der Venediger Ausgabe. Lessing bemerkt, daß Frau Dacier mit diesem von Manasses gegebenen Portrait bis auf die Wiederholungen sehr zufrieden gewesen sei!

wo ich sonst ein Exempel auftreiben sollte, aus welchem augenscheinlicher erhelle, wie thöricht es sei, etwas zu wagen, das Homer so weislich unterlassen hat. Wenn ich bei ihm lese:

Schön erschien die Frau, an Farbe schön, die Augenbrauen schön,
Schön die Wange, schön das Antlitz, helles Auge, zart wie Schnee,
Leicht bewegt die Wimper, voll von Liebreiz, wie der Grazien Sitz,
Weiß die Arme, üppig blühend in der Schönheit vollem Hauch,
Glänzend weiß das Angesicht, rosig ihrer Wangen Paar,
Zaubervoll das Angesicht, und Wimpern frühlingsgleich.
Ohne Fehl und ohne Makel, jugendfrisch und ungeschminkt
Färbt die Schönheit mit der Rosen zartem Rot die weiße Haut,
Wie man wohl das Elfenbein in prächt'ge Purpurfarbe taucht;
Schlank der Nacken, schneeig weiß, weshalb man fabelnd sich erzählt,
Daß von Schwänen einst geboren sei die schöne Helena.

(E.)

so dünkt mich, ich sehe Steine auf einen Berg wälzen, aus welchen auf der Spitze desselben ein prächtiges Gebäude aufgeführt werden soll, die aber alle auf der andern Seite von selbst wieder herabrollen. Was für ein Bild hinterläßt er, dieser Schwall von Worten? Wie sah Helena nun aus? Werden nicht, wenn tausend Menschen dieses lesen, sich alle tausend eine eigne Vorstellung von ihr machen?

Doch es ist wahr, politische[1]) Verse eines Mönches sind keine Poesie. Man höre also den Ariost, wenn er seine bezaubernde Alcina schildert.[2])

Von höherm Reiz ist die Gestalt umfangen,
Als je ersann des Malers Kunst und Fleiß.
Die langen blonden Lockenhaare prangen
Und rauben selbst dem Gold des Glanzes Preis.

---

[1]) Politische Verse sind volksmäßige, die nicht streng nach der Länge und Kürze der Silben, sondern nach der Betonung gemessen wurden und sich im Mittelalter an die damalige Volkssprache anschlossen. In der Uebersetzung sind trochäische Rhythmen an ihre Stelle gesetzt worden.

[2]) In seinem ritterlich-romantischen Epos: „Rasender Roland", Gesang VII, Stanze 11 bis 15.

Verbreitet ist auf ihren zarten Wangen
Der Rose Glut vermischt mit Lilienweiß.
Die frohe Stirn, von Elfenbein gedrehet,
Ist nicht zu wenig, nicht zu viel erhöhet.

Man siehet unter schwarzen, feinen Bögen
Zwei schwarze Augen, ja zwei Sonnen stehn,
Huldvoll in Blicken, sparsam im Bewegen,
Um sie her kann man Amorn flattern sehn.
Hier prüft er scherzend jedes Pfeils Vermögen,
Und siehst du ihn, doch kannst du nicht entgehen. —
Die Nase mitten durch das Antlitz steiget
So schön hernieder, daß der Neid auch schweiget.

Und drunter, zwischen zweien Grübchen, stehet
Der Mund, dem Purpur ewig frisch ensprießt,
Wo ihr zwei Reihen gleicher Perlen sehet,
Die süß die Lippe öffnet und verschließt.
Woraus hervor die holde Rede gehet,
Bei der voll Lust das rohste Herz zerfließt.
Dort bildet sich das Lächeln, das der Erde
Gebietend sagt, daß sie zum Eden werde.

— — — — — — — — — — — —

Den schönen Arm, vom rechten Maße, endet
Die weiße Hand von Elfenbein gedreht,
Länglich und schmal, an der, wie sie sich wendet,
Hervor kein Knöchel, keine Ader steht.
Der kurze, runde, nette Fuß vollendet
Die herrliche Gestalt, voll Majestät.
Es strahlet durch der Schleier dichte Hülle
Hervor der reichen Engelsreize Fülle.

(Streckfuß.)

Milton sagt bei Gelegenheit des Pandämoniums:[1] „Einige lobten das Werk, Andere den Meister des Werks.“ Das Lob

[1]) Das Pandämonium (nachgebildet dem Worte Pantheum, Tempel aller Götter), eigentlich der Sitz aller bösen Geister, ist nach Milton (Verlorenes Paradies, Gesang I, Vers 748 ff.) der Hauptpalast Satans, in welchem „der Reichs-

des Einen ist also nicht auch das Lob des Andern. Ein Kunstwerk kann allen Beifall verdienen, ohne daß sich zum Ruhme des Künstlers viel Besonderes sagen läßt. Wiederum kann ein Künstler mit Recht unsere Bewunderung verlangen, auch wenn sein Werk uns die völlige Genüge nicht thut. Dieses vergesse man nie, und es werden sich öfters ganz widersprechende Urteile vergleichen lassen. Eben wie hier. Dolce[1]) in seinem Gespräche von der Malerei, läßt den Aretino[1]) von den angeführten Stanzen des Ariost ein außerordentliches Aufheben machen;[2]) ich hingegen wähle sie als ein Exempel eines Gemäldes ohne Gemälde. Wir haben beide Recht. Dolce bewundert darin die Kenntnisse, welche der Dichter von der körperlichen Schönheit zu haben zeigt; aber ich sehe bloß auf die Wirkung, welche diese Kenntnisse, in Worte ausgedrückt, auf meine Einbildungskraft haben können. Dolce schließt aus jenen Kenntnissen, daß gute Dichter nicht minder gute Maler sind; und ich aus dieser Wirkung, daß sich das, was die Maler durch Linien und Farben am besten ausdrücken können, durch Worte gerade am schlechtesten ausdrücken läßt. Dolce empfiehlt die Schilderung des Ariost allen Malern als das vollkommenste Vorbild einer schönen Frau; und ich empfehle es allen Dichtern als die lehrreichste Warnung, was einem Ariost mißlingen

---

tag der höllischen Staaten abgehalten werden sollte". Er schildert den wunderbaren Bau desselben und sagt dann:

Eilend trat nun die Menge hinein, ganz Aug' und Bewundrung.
Einige priesen das Werk, und Andre den Meister desselben.

[1]) Dolce (Ludovico, 1508—1566 in Venedig), ein gelehrter italienischer Buchhändler und Schriftsteller, schrieb 1520 einen „Dialog über die Malerei" und benannte ihn nach dem durch seine geistige Gewandtheit ebenso berühmten als durch seine Zügellosigkeit berüchtigten italienischen Schriftsteller Pietro Aretino (geb. 1492 in Arezzo, gest. 1566 in Venedig). Derselbe hat Dramen, Satiren, obscöne Dialoge u. dgl. m. geschrieben.

[2]) In dem angeführten Werke heißt es S. 178: „Wollen die Maler ohne Mühe das vollendete Beispiel einer schönen Frau finden, so mögen sie jene Stanzen des Ariost lesen, in denen er so wunderbar die Schönheit der Zauberin Alcina beschreibt. Sie werden dabei zugleich erkennen, wie sehr die guten Dichter auch gute Maler sind." (Anmerk. Lessings.)

müssen, nicht noch unglücklicher zu versuchen. Es mag sein, daß, wenn Ariost sagt:

Von höherm Reiz ist die Gestalt umfangen,
Als je ersann des Malers Kunst und Fleiß,

er die Lehre von den Proportionen, so wie sie nur immer der fleißigste Künstler in der Natur und aus den Antiken studiert, vollkommen verstanden zu haben, dadurch beweist.[1]) Er mag sich immerhin in den bloßen Worten:

Verbreitet ist auf ihren zarten Wangen
Der Rose Glut vermischt mit Lilienweiß,

als den vollkommensten Koloristen, als einen Titian zeigen. Man mag daraus, daß er das Haar der Alcina nur mit dem Golde vergleicht, nicht aber goldenes Haar nennt, noch so deutlich schließen, daß er den Gebrauch des wirklichen Goldes in der Farbengebung gemißbilligt. Man mag sogar in seiner herabsteigenden Nase das Profil jener alten griechischen und von griechischen Künstlern auch Römern geliehenen Nasen finden. Was nützt alle diese Gelehrsamkeit und Einsicht uns Lesern, die wir eine schöne Frau zu sehen glauben wollen, die wir etwas von der sanften Wallung des Geblüts dabei empfinden wollen, die den wirklichen Anblick der Schönheit begleitet? Wenn der Dichter weiß, aus welchen Verhältnissen eine schöne Gestalt entspringt, wissen wir es darum auch? Und wenn wir es auch wüßten, läßt er uns hier diese Verhältnisse sehen? Oder erleichtert er uns auch nur im geringsten die Mühe, uns ihrer auf eine lebhafte, anschauende Art zu erinnern? „Eine Stirn, in die gehörigen Schranken geschlossen"; „eine Nase, an welcher selbst der Neid nichts zu bessern findet"; „eine Hand, etwas länglich und schmal in ihrer Breite" — was für ein Bild geben diese allgemeinen

[1]) Es scheint nicht nötig zu sein, die von Lessing in den Anmerkungen gegebenen Stellen aus Dolce's Aretino zu übersetzen, da sie im Text oft ganz wörtlich angeführt sind.

Formeln? In dem Munde eines Zeichenmeisters, der seine Schüler auf die Schönheiten des akademischen Modells aufmerksam machen will, möchten sie noch etwas sagen; denn ein Blick auf dieses Modell, und sie sehen die gehörigen Schranken der fröhlichen Stirne, sie sehen den schönsten Schnitt der Nase, die schmale Breite der niedlichen Hand. Aber bei dem Dichter sehe ich nichts und empfinde mit Verdruß die Vergeblichkeit meiner besten Anstrengung, etwas sehen zu wollen.

In diesem Punkte, in welchem Virgil dem Homer durch Nichtsthun nachahmen können, ist auch Virgil ziemlich glücklich gewesen. Auch seine Dido[1]) ist ihm weiter nichts als „die schönste Dido". Wenn er ja umständlicher etwas an ihr beschreibt, so ist es ihr reicher Putz, ihr prächtiger Aufzug:

Endlich tritt sie hervor — — — —
Schön in Sidonergewand mit farbiger Borte gekleidet;
Lauteres Gold ihr Köcher, in Gold geknotet das Hauptthaar,
Und von goldener Schnalle geschürzt ihr purpurnes Jagdkleid.[2])

Wollte man darum auf ihn anwenden, was jener alte Künstler[3]) zu einem Lehrlinge sagte, der eine sehr geschmückte Helena gemalt hatte, „da du sie nicht schön malen können, hast du sie reich gemalt": so würde Virgil antworten, „es liegt nicht an mir, daß ich sie nicht schön malen können; der Tadel trifft die Schranken meiner Kunst; mein Lob sei, mich innerhalb dieser Schranken gehalten zu haben."

Ich darf hier die beiden Lieder des Anakreon[4]) nicht vergessen, in welchen er uns die Schönheit seines Mädchen und seines Bathyll zergliedert. Die Wendung, die er dabei nimmt, macht Alles gut. Er glaubt einen Maler vor sich zu

[1]) Dido, Tochter eines Königs von Tyrus, Gründerin von Karthago, welche sich selbst tötete, als Aeneas, der auf seinen Irrfahrten zu ihr gekommen war, sie verließ.

[2]) Virgils Aeneide, Buch IV, 136 ff. nach der Uebersetzung von J. H. Voß.

[3]) Es ist der Maler Zeuxis gemeint. Blümner a. a. O. S. 238.

[4]) Anakreon (geb. zu Teos, gest. als 85jähriger Greis zu Abdera, blüht um 530 v. Chr.), griechischer Dichter, schrieb kleine graziöse Gedichte, welche den Mitgliedern der sogenannten Preußischen oder Halleschen Dichtergruppe (Uz, Götz, Gleim u. A.) zum

haben, und läßt ihn unter seinen Augen arbeiten. So, sagt er, mache mir das Haar, so die Stirne, so die Augen, so den Mund, so Hals und Busen, so Hüft' und Hände! Was der Künstler nur teilweise zusammensetzen kann, konnte ihm der Dichter auch nur teilweise vorschreiben. Seine Absicht ist nicht, daß wir in dieser mündlichen Direktion des Malers die ganze Schönheit der geliebten Gegenstände erkennen und fühlen sollen; er selbst empfindet die Unfähigkeit des wörtlichen Ausdrucks, und nimmt eben daher den Ausdruck der Kunst zu Hülfe, deren Täuschung er so sehr erhebt, daß das ganze Lied mehr ein Lobgedicht auf die Kunst, als auf sein Mädchen zu sein scheint. Er sieht nicht das Bild, er sieht sie selbst und glaubt, daß es nun eben den Mund zum Reden eröffnen werde:

Doch genug! Ich seh' mein Mädchen!
Schönes Bild, du möchtest reden!

Muster diente. Hier ist das 28. und 29. Gedicht citirt. Wir geben das erste als Probe nach einer anonymen Uebersetzung (Leipzig 1776):

Unvergleichlichster der Maler,
Meister in der Kunst der Rhodier,
Male, Trefflichster der Künstler,
Male mein entferntes Mädchen,
Wie ich's dir beschreiben werde.
Erstlich zarte schwarze Haare,
Und, wenn es das Wachs gestattet,
So, daß sie von Salben duften.
Eine Wange mal' ihr rosig,
Und dann gieb ihr eine Stirne
Unter ihren schwarzen Haaren,
Die dem Elfenbeine gleichet.
Ihre Augenbrauen mußt du
Weder trennen noch verbinden,
Und nur leicht zusammenhängen.
Schwarz sei, wie die Augenbrauen,
So der Augenwimpern Farbe,
Und das Auge selbst ganz Feuer,
Und doch schalkhaft, wie Cytherens,
Und doch blau, wie Pallas Augen.
Milch und Rosen mische, wenn du
Ihre Nas' und Wangen malest.
Lippen gieb ihr, wie der Suada,
Lippen, die zum Kusse reizen.
In dem Grübchen ihres zarten
Kinnes, um den Marmornacken
Laß die Huldgöttinnen schweben.
Ein Gewand von Purpur winde,
Um die Hüften, aber also,
Daß die zarte Haut durchschimmert.
Doch genug! Ich seh' mein Mädchen!
Schönes Bild, du möchtest reden!

Zum bessern Verständniß sei noch hinzugesetzt, 1. daß die alten Maler das Wachs so zubereiteten, daß es für den Pinsel brauchbar wurde und 2. daß unter der „Suada" die liebliche Ueberredung, Beredsamkeit personificiert wurde. — Im Uebrigen ist daran zu erinnern, daß dieses anmutige Gedicht schon wegen der Anspielung auf die rhodische Kunst nicht dem alten Anekreon angehören kann, sondern nur wie manche andere in die unter seinem Namen auf uns gekommene Sammlung aufgenommen ist.

Auch in der Angabe des Bathyll ist die Anpreisung des schönen Knaben mit der Anpreisung der Kunst und des Künstlers so in einander geflochten, daß es zweifelhaft wird, wem zu Ehren Anakreon das Lied eigentlich bestimmt habe. Er sammelt die schönsten Teile aus verschiedenen Gemälden, an welchen eben die vorzügliche Schönheit dieser Teile das Charakteristische war; den Hals nimmt er von einem Adonis, Brust und Hände von einem Merkur, die Hüfte von einem Pollux, den Leib von einem Bacchus; bis er den ganzen Bathyll in einem vollendeten Apollo des Künstlers erblickt:

Unter seinem Angesichte
Sei ein Hals von Elfenbeine,
Schöner hatt' ihn nicht Adonis.
Seine Brust mal' ihm gewölbet.
Laß sie, so wie seine Hände,
Hermes Brust und Händen gleichen.
Von dem Pollux nimm die Hüfte,
Und den Leib des Dionysos — — —
Doch was soll ich dir die Füße
Noch beschreiben? Maler, sage,
Sage nur, wie viel verlangst du?
Darfst den Poebus da nur nehmen,
Um Bathyllen draus zu schaffen;
Kannst ja wieder nach Bathyllen, — —
Einen neuen Phoebus machen.

So weiß auch Lucian[1]) von der Schönheit der Panthea[1]) anders keinen Begriff zu machen, als durch Verweisung auf

[1]) Der griechische Schriftsteller Lucian (geb. um 125 n. Chr., ein geistreiches und witziges Vorbild für unsern Wieland) schildert in seinem Werke „Bilder" die Reize der Panthea, einer schönen Frau aus Smyrna, welche die Geliebte des Kaisers Lucius Verus, nach Anderen des Aurelius Antoninus war.

Ist es hierbei erlaubt, auf ein ganz anderes Gebiet hinzuweisen, so erinnere ich daran, daß der durch Uhland genugsam bekannte provençalische Troubadour Bertrand de Born, um seiner Dame zu schmeicheln, ein Mosaikbild zusammensetzte, das er in ächt ritterlicher Galanterie mit den Zügen, Gesichtsteilen 2c. von schönen Frauen seiner Zeit schmückte, um so ein vollendetes Portrait zu erhalten.

die schönsten weiblichen Bildsäulen alter Künstler. Was heißt aber dieses sonst, als bekennen, daß die Sprache für sich selbst hier ohne Kraft ist; daß die Poesie stammelt und die Beredsamkeit verstummt, wenn ihnen nicht die Kunst noch einigermaßen zur Dolmetscherin dient?

XXI.

Der Dichter lasse, wie Homer es thut, die Schönheit aus ihrer Wirkung erkennen.

Aber verliert die Poesie nicht zuviel, wenn man ihr alle Bilder körperlicher Schönheit nehmen will? — Wer will ihr die nehmen? Wenn man ihr einen einzigen Weg zu verleiden sucht, auf welchem sie zu solchen Bildern zu gelangen gedenkt, indem sie die Fußtapfen einer verschwisterten Kunst aufsucht, in denen sie ängstlich herumirrt, ohne jemals mit ihr das gleiche Ziel zu erreichen: verschließt man ihr darum auch jeden andern Weg, wo die Kunst hinwiederum ihr nachsehen muß?

Eben der Homer, welcher sich aller stückweisen Schilderung körperlicher Schönheiten so geflissentlich enthält, von dem wir kaum einmal im Vorbeigehen erfahren, daß Helena weiße Arme[1]) und schönes Haar gehabt; eben der Dichter weiß demungeachtet uns von ihrer Schönheit einen Begriff zu machen, der Alles weit übersteigt, was die Kunst in dieser Absicht zu leisten im Stande ist. Man erinnere sich der Stelle, wo Helena in die Versammlung der Aeltesten des trojanischen Volkes tritt. Die ehrwürdigen Greise sehen sie, und einer sprach zu den Andern:[2])

Niemand tadle die Troer und hellumschienten Achäer,
Daß um ein solches Weib sie so lang ausharren im Elend!
Einer unsterblichen Göttin fürwahr gleicht Jene von Ansehn!

Was kann eine lebhaftere Idee von Schönheit gewähren, als

[1]) Ilias III, 121: „Die weißarmige Helena". (Anmerk. Lessings.)
[2]) Ilias III, 156—158. (Anmerk. Lessings.)

das kalte Alter sie des Krieges wohl wert erkennen lassen, der so viel Blut und so viele Thränen kostet?

Was Homer nicht nach seinen Bestandteilen beschreiben konnte, läßt er uns in seiner Wirkung erkennen. Malet uns, Dichter, das Wohlgefallen, die Zuneigung, die Liebe, das Entzücken, welches die Schönheit verursacht, und ihr habt die Schönheit selbst gemalt. Wer kann sich den geliebten Gegenstand der Sappho,[1]) bei dessen Erblickung sie Sinne und Gedanken zu verlieren bekennt, als häßlich denken? Wer glaubt nicht die schönste, vollkommenste Gestalt zu sehen, sobald er mit dem Gefühle sympathisiert, welches nur eine solche Gestalt erregen kann? Nicht weil uns Ovid den schönen Körper seiner Lesbia[2]) Teil vor Teil zeigt, sondern weil er es mit der wollüstigen Trunkenheit thut, nach der unsere Sehnsucht so leicht zu erwecken ist, glauben wir eben des Anblickes zu genießen, den er genoß.[3])

---

[1]) Sappho, die griechische Dichterin aus Lesbos (welche sich aus Liebe zu dem spröden Phaon vom Leukadischen Felsen ins Meer gestürzt haben soll), sagt in einer Ode, bei dem Erblicken eines Jünglings:

Meine Zung' erstarret, ein leichtes Feuer
Strömt mir durch den Körper, die Augen brechen,
Vor den Ohren braust mir's, ein kalter Angstschweiß
Decket die Glieder,
Zittern herrscht in allen Gebeinen, Bläffe,
Mehr als Lilienbläff' überzieht die Wangen,
Wenig, wenig fehlet nur, so sink' ich
Sterbend zu Boden.

(Ueberſetzung eines Ungenannten, Leipzig 1776.)

Freilich hat bei dieser Gelegenheit die Eifersucht wohl den größten Einfluß.

[2]) Lesbia war die Geliebte des Catull; Lessing hat sich daher im Namen geirrt und hätte Corinna schreiben müssen, denn so nennt Ovid das weibliche Wesen, das er in der angeführten Elegie (Amores I, 5) in sinnlichster Begeisterung schildert.

[3]) Eiselen führt in dem genannten Programm (S. 18) als Belag Goethes Hermann und Dorothea an, und zwar die Stellen, in welchen der Eindruck geschildert wird, den Dorothea auf den Pfarrer und auf die Eltern macht. Man erinnere sich ferner daran, daß Lessing selbst (Bd. XI, S. 138, Lachmannsche Ausg.) es von Milton hervorhebt, daß er die Schönheit der Eva nicht nach ihren Bestandteilen, sondern nach dem Eindrucke schildert, den sie auf den Satan macht (vergl. Verlorenes Paradies, Buch IX, Vers 455 ff.).

Ein anderer Weg, auf welchem die Poesie die Kunst in Schilderung körperlicher Schönheit wiederum einholt, ist dieser, daß sie Schönheit in Reiz verwandelt. Reiz ist Schönheit in Bewegung, und eben darum dem Maler weniger bequem als dem Dichter. Der Maler kann die Bewegung nur erraten lassen, in der That aber sind seine Figuren ohne Bewegung. Folglich wird der Reiz bei ihm zur Grimasse. Aber in der Poesie bleibt er, was er ist, ein transitorisches Schönes, das wir wiederholt zu sehen wünschen. Es kommt und geht; und da wir uns überhaupt einer Bewegung leichter und lebhafter erinnern können, als bloßer Formen oder Farben, so muß der Reiz in dem nämlichen Verhältnisse stärker auf uns wirken als die Schönheit. Alles, was noch in dem Gemälde der Alcina gefällt und rührt, ist Reiz. Der Eindruck, den ihre Augen machen, kommt nicht daher, daß sie schwarz und feurig sind, sondern daher, daß sie „mit Holdseligkeit um sich blicken, und sich langsam drehen“; daß Amor sie umflattert und seinen ganzen Köcher aus ihnen abschießt. Ihr Mund entzückt, nicht weil von eigentümlichem Zinnober bedeckte Lippen zwei Reihen auserlesener Perlen verschließen, sondern weil hier das liebliche Lächeln gebildet wird, welches für sich schon ein Paradies auf Erden eröffnet; weil er es ist, aus dem die freundlichen Worte tönen, die jedes rauhe Herz erweichen. Ihr Busen bezaubert weniger, weil Milch und Elfenbein uns seine Weiße vorbilden, als vielmehr, weil wir ihn sanft auf und nieder wallen sehen, wie die Wellen am äußersten Rande des Ufers, wenn ein spielender Zephyr die See bestreitet.[1]) Ich bin versichert, daß lauter solche Züge des Reizes, in eine oder zwei Stanzen zusammengedrängt, weit mehr thun würden, als die fünf alle, in welche sie Ariost zerstreut und mit kalten Zügen der schönen Form, viel zu gelehrt für unsere Empfindungen, durchflochten hat.

[1]) „Die See **bestreitet**“ vielleicht allzu wörtliche Uebersetzung des italienischen Textes: „il mar combatte“ = das Meer bewegt.

Selbst Anakreon wollte lieber in die anscheinende Unschicklichkeit verfallen, eine Unthunlichkeit von dem Maler zu verlangen, als das Bild seines Mädchens nicht mit Reiz beleben:

> In dem Grübchen ihres zarten
> Kinnes, um den Marmornacken
> Laß die Huldgöttinnen schweben.

Ihr sanftes Kinn, befiehlt er dem Künstler, ihren marmornen Nacken laß alle Grazien umflattern! Wie das? Nach dem genauesten Wortverstande? Der ist keiner malerischen Ausführung fähig. Der Maler konnte dem Kinn die schönste Rundung, das schönste Grübchen, „von Amors zartem Finger eingedrückt"; er konnte dem Halse die schönste Karnation[1]) geben; aber weiter konnte er nichts. Die Wendungen dieses schönen Halses, das Spiel der Muskeln, durch das jenes Grübchen bald mehr, bald weniger sichtbar wird, der eigentliche Reiz war über seine Kräfte. Der Dichter sagte das Höchste, wodurch uns seine Kunst die Schönheit sinnlich zu machen vermag, damit auch der Maler den höchsten Ausdruck in seiner Kunst suchen möge. Ein neues Beispiel zu der obigen Anmerkung, daß der Dichter, auch wenn er von Kunstwerken redet, dennoch nicht verbunden ist, sich mit seiner Beschreibung in den Schranken der Kunst zu halten.

XXII.

Ganz anders, als es Caylus will, wurde Homer für die alten Künstler ein Vorbild. Er begeisterte sie und gab ihnen bedeutende Fingerzeige.

Zeuxis[2]) malte eine Helena und hatte das Herz, jene berühmten Zeilen des Homer, in welchen die entzückten Greise

---

[1]) Karnation, Fleischfarbe, Farbe der menschlichen Haut, bildet für die Maler einen Hauptgegenstand ihrer Kunst.

[2]) Zeuxis, griech. Maler um 400 v. Chr., Schüler des athenienſischen Meisters

ihre Empfindung bekennen, darunter zu setzen. Nie sind Malerei und Poesie in einen gleicheren Wettstreit gezogen worden. Der Sieg blieb unentschieden, und beide verdienten gekrönt zu werden.

Denn so wie der weise Dichter uns die Schönheit, die er nach ihren Bestandteilen nicht schildern zu können fühlte, bloß in ihrer Wirkung zeigte: so zeigte der nicht minder weise Maler uns die Schönheit nach nichts als ihren Bestandteilen, und hielt es seiner Kunst für unanständig, zu irgend einem andern Hülfsmittel Zuflucht zu nehmen. Sein Gemälde bestand aus der einzigen Figur der Helena, die nackend da stand. Denn es ist wahrscheinlich, daß es eben die Helena war, welche er für die zu Krotona[1]) malte.

Man vergleiche hiermit wundershalber das Gemälde, welches Caylus dem neuern Künstler aus jenen Zeilen des Homer vorzeichnet: „Helena, mit einem weißen Schleier bedeckt, erscheint mitten unter verschiedenen alten Männern, in deren Zahl sich auch Priamus befindet, der an den Zeichen seiner königlichen Würde zu erkennen ist. Der Artist muß sich besonders angelegen sein lassen, uns den Triumph der Schönheit in den gierigen Blicken und in allen den Aeußerungen einer staunenden Bewunderung auf den Gesichtern dieser kalten Greise empfinden zu lassen. Die Scene ist über einem von den Thoren der Stadt. Die Vertiefung[2]) des Gemäldes kann sich in den freien Himmel oder gegen höhere Gebäude der Stadt verlieren; jenes würde kühner lassen,[3]) Eines aber ist so schicklich wie das Andere."

Man denke sich dieses Gemälde von dem größten Meister unserer Zeit ausgeführt, und stelle es gegen das Werk des

---

Athenodor, hochberühmt wegen seiner „Helena", seines „Zeus im Kreise der Götter", einer „Centaurenfamilie" und anderer Bilder.

[1]) Krotona, gewöhnlicher Kroton, Stadt in Brussium, einer Landschaft in Unteritalien.

[2]) Vertiefung, statt des gewöhnlichern „Hintergrund".

[3]) Schon oben S. 28 erwähnt, als Provinzialismus für: aussehn, erscheinen.

Zeuxis. Welches wird den wahren Triumph der Schönheit zeigen? Dieses, wo ich ihn selbst fühle, oder jenes, wo ich ihn aus den Grimassen gerührter Graubärte schließen soll? „Häßlich ist greise Verliebtheit“;[1]) ein gieriger Blick macht das ehrwürdigste Gesicht lächerlich, und ein Greis, der jugendliche Begierden verrät, ist sogar ein ekler Gegenstand. Den Homerischen Greisen ist dieser Vorwurf nicht zu machen; denn der Affekt, den sie empfinden, ist ein augenblicklicher Funke, den ihre Weisheit sogleich erstickte; nur bestimmt, der Helena Ehre zu machen, aber nicht, sie selbst zu schänden. Sie bekennen ihr Gefühl, und fügen sogleich hinzu:

Dennoch kehr', auch mit solcher Gestalt, sie in Schiffen zur Heimat,
Daß nicht uns und den Söhnen hinfort nachbleibe der Schaden![2])

Ohne diesen Entschluß wären es alte Gecke, wären sie das, was sie in dem Gemälde das Caylus erscheinen. Und worauf richten sie denn da ihre gierigen Blicke? Auf eine vermummte, verschleierte Figur. Das ist Helena? Es ist mir unbegreiflich, wie ihr Caylus hier den Schleier lassen können. Zwar Homer giebt ihr denselben ausdrücklich:

Schnell in den Schleier gehüllt von silberfarbener Leinwand
Eilt sie hinweg aus der Kammer, die zarte Thrän' an der Wimper.[3])

aber, um über die Straßen damit zu gehen; und wenn auch schon bei ihm die Alten ihre Bewunderung zeigen, noch ehe sie den Schleier wieder abgenommen oder zurückgeworfen zu haben scheint, so war es nicht das erste Mal, daß sie die Alten sahen; ihr Bekenntniß durfte also nicht aus dem jetzigen augenblicklichen Anschauen entstehen, sondern sie konnten schon oft empfunden haben, was sie zu empfinden bei dieser Gelegenheit nur zum ersten Male bekannten. In dem Gemälde findet

---

[1]) (Turpe senilis amor.) Citat aus Ovid Amores, Buch I, 9, Vers 4.
[2]) Ilias III, 159—160.
[3]) Ilias III, 141—142.

so etwas nicht statt. Wenn ich hier entzückte Alte sehe, so will ich auch zugleich sehen, was sie in Entzückung setzt; und ich werde äußerst betroffen, wenn ich weiter nichts, als, wie gesagt, eine vermummte, verschleierte Figur wahrnehme, die sie brünstig angaffen. Was hat dieses Ding von der Helena? Ihren weißen Schleier und etwas von ihrem proportionierten Umrisse, soweit Umriß unter Gewändern sichtbar werden kann. Doch vielleicht war es auch des Grafen Meinung nicht, daß ihr Gesicht verdeckt sein sollte, und er nennt den Schleier bloß als ein Stück ihres Anzuges. Ist dieses (seine Worte sind einer solchen Auslegung zwar nicht wohl fähig: „Helena mit einem weißen Schleier bedeckt“), so entsteht eine andere Verwunderung bei mir: er empfiehlt dem Artisten so sorgfältig den Ausdruck auf den Gesichtern der Alten; nur über die Schönheit in dem Gesichte der Helena verliert er kein Wort. Diese sittsame Schönheit, im Auge den feuchten Schimmer einer reuenden Thräne, furchtsam sich nähernd — Wie? Ist die höchste Schönheit unsern Künstlern so etwas Geläufiges, daß sie auch nicht daran erinnert zu werden brauchen? Oder ist Ausdruck mehr als Schönheit? Und sind wir auch in Gemälden schon gewohnt, so wie auf der Bühne, die häßlichste Schauspielerin für eine entzückende Prinzessin gelten zu lassen, wenn ihr Prinz nur recht warme Liebe gegen sie zu empfinden äußert?

In Wahrheit, das Gemälde des Caylus würde sich gegen das Gemälde des Zeuxis wie Pantomime zur erhabensten Poesie verhalten.

Homer ward vor Alters unstreitig fleißiger gelesen, als jetzt. Dennoch findet man so gar vieler Gemälde nicht erwähnt, welche die alten Künstler aus ihm gezogen hätten. Nur den Fingerzeig des Dichters auf besondere körperliche Schönheiten scheinen sie fleißig genutzt zu haben; diese malten sie, und in

[1]) Lessing führt noch an, daß Zeuxis außer der Helena auch eine Penelope gemalt hatte, und ebenso, daß Apelles die Diana von ihren Nymphen umgeben nach dem Homer darstellte.

diesen Gegenständen, fühlten sie wohl, war es ihnen allein vergönnt, mit dem Dichter wetteifern zu wollen. Handlungen aber aus dem Homer zu malen, bloß weil sie eine reiche Komposition, vorzügliche Kontraste, künstliche Beleuchtungen darbieten, schien der alten Artisten Geschmack nicht zu sein, und konnte es nicht sein, so lange sich noch die Kunst in den engern Grenzen ihrer höchsten Bestimmung hielt. Sie nährten sich dafür mit dem Geiste des Dichters; sie füllten ihre Einbildungskraft mit seinen erhabensten Zügen; das Feuer seines Enthusiasmus entflammte den ihrigen; sie sahen und empfanden wie er: und so wurden ihre Werke Abdrücke der Homerischen, nicht in dem Verhältnisse eines Portraits zu seinem Originale, sondern in dem Verhältnisse eines Sohnes zu seinem Vater, ähnlich, aber verschieden. Die Aehnlichkeit liegt öfters nur in einem einzigen Zuge; die übrigen alle haben unter sich nichts Gleiches, als daß sie mit dem ähnlichen Zuge in dem Einen sowohl als in dem Andern harmonieren.

Da übrigens die Homerischen Meisterstücke der Poesie älter waren, als irgend ein Meisterstück der Kunst; da Homer die Natur eher mit einem malerischen Auge betrachtet hatte, als ein Phidias[1]) und Apelles:[2]) so ist es nicht zu verwundern, daß die Artisten verschiedene, ihnen besonders nützliche Bemerkungen, ehe sie Zeit hatten, sie in der Natur selbst zu machen, schon bei dem Homer gemacht fanden, wo sie dieselben begierig ergriffen, um durch den Homer die Natur nachzuahmen. Phidias bekannte, daß die Zeilen:

Also sprach und winkte mit schwärzlichen Brauen Kronion;
Und die ambrosischen Locken des Herrschers walten ihm vorwärts
Von dem unsterblichem Haupt; es erbebten die Höhn des Olympos [3])

---

[1]) Phidias, geb. 488 v. Chr., † 432 im Gefängniß, stellt den Höhepunkt griechischer Bildhauerkunst dar. Besonders begünstigt durch Perikles schuf er die herrlichen Bildwerke „Pallas Athene", „Olympischer Zeus" 2c.

[2]) Ueber Apelles siehe oben S. 4.

[3]) Ilias I, 528 ff. Lessing giebt auch in einer Anmerkung den römischen Schriftsteller Valerius Maximus als den Gewährsmann für den Ausspruch des Phidias an.

ihm bei seinem olympischen Jupiter zum Vorbilde gedient, und daß ihm nur durch ihre Hülfe ein göttliches Antlitz „fast vom Himmel selbst geholt“, gelungen sei. Wem dieses nichts mehr gesagt heißt, als daß die Phantasie des Künstlers durch das erhabene Bild des Dichters befeuert und eben so erhabener Vorstellungen fähig gemacht worden, der, dünkt mich, übersieht das Wesentlichste und begnügt sich mit etwas ganz Allgemeinem, wo sich, zu einer weit gründlichern Befriedigung etwas sehr Specielles angeben läßt. So viel ich urteile, bekannte Phidias zugleich, daß er in dieser Stelle zuerst bemerkt habe, wie viel Ausdruck in den Augenbrauen liege, „wie viel Seele“[1]) sich in ihnen zeige. Vielleicht, daß sie ihn auch auf das Haar mehr Fleiß zu wenden bewegte, um das einigermaßen auszudrücken, was Homer ambrosisches Haar[2]) nennt. Denn es ist gewiß, daß die alten Künstler vor dem Phidias das Sprechende und Bedeutende der Mienen wenig verstanden, und besonders das Haar sehr vernachlässigt hatten. Noch Myron[3]) war in beiden Stücken tadelhaft, wie Plinius anmerkt, und nach ebendemselben war Pythagoras Leontinus[4]) der Erste, der sich durch ein zierliches Haar hervorthat. Was Phidias aus dem Homer lernte, lernten die andern Künstler aus den Werken des Phidias.

Ich will noch ein Beispiel dieser Art anführen, welches mich allezeit sehr vergnügt hat. Man erinnere sich, was Hogarth[5]) über den Apollo zu Belvedere anmerkt. „Dieser

---

[1]) Plinius X, 51. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Ambrosisch, eigentlich unsterblich, göttlich, wird besonders vom Homer für Alles gebraucht, was den Göttern angehört (ambrosische Speise, ambrosische Salben), dann aber auch von allem Großen, Schönen, Erhabenen (ambrosische Nacht, ambrosischer Schlummer).

[3]) Myron, ein griechischer Bildhauer aus der Mitte des 5. Jahrhunderts v. Chr., von dem unter anderm ein Herkules berühmt war; jedoch achtete er, wie Plinius (XXXIV, 19) sagt, nur auf die Körpergestalt, nicht auf den geistigen Ausdruck, und in Bezug auf das Haar gehörte er noch ganz der ältesten rohen Darstellungsweise an.

[4]) Pythagoras Leontinus, griechischer Bildhauer, bereits Seite 22 erwähnt.

[5]) Hogarth, Williams (1697—1764), der bekannte engl. Maler und Kupferstecher, schrieb 1753 „Die Zergliederung der Schönheit“ (deutsch von Mylius 1754). In dieser Schrift, in welcher er die Schönheit der Form, der Bewegung &c. auf be-

Apollo", sagt er, „und der Antinous[1]) sind beide in eben demselben Palaste zu Rom zu sehen. Wenn aber Antinous den Zuschauer mit Bewunderung erfüllt, so setzt ihn der Apollo in Erstaunen, und zwar, wie sich die Reisenden ausdrücken, durch einen Anblick, welcher etwas mehr als Menschliches zeigt, welches sie gemeiniglich gar nicht zu beschreiben im Stande sind. Und diese Wirkung ist, sagen sie, um desto bewundernswürdiger, da, wenn man es untersucht, das Unproportionierliche daran auch einem gemeinen Auge klar ist. Einer der besten Bildhauer, welche wir in England haben, der neulich dahin reiste, diese Bildsäule zu sehen, bekräftigte mir das, was jetzt gesagt worden, besonders daß die Füße und Schenkel in Ansehung der obern Teile zu lang und zu breit sind. Und Andreas Sacchi,[2]) einer der größten italienischen Maler, scheint eben dieser Meinung gewesen zu sein, sonst würde er schwerlich (in einem berühmten Gemälde, welches jetzt in England ist) seinem Apollo, wie er den Tonkünstler Pasquilini krönt, das völlige Verhältnis des Antinous gegeben

---

stimmte Linien (Wellenlinie, Schlangenlinie) zurückzuführen sucht, spricht er (S. 47) über die berühmte Apollostatue, welche von dem mit dem Vatikan verbundenen Palaste Belvedere den Namen hat. Zugleich erwähnt er die Statue des Antinous, welche, während der Apollo der griechischen Kunstblüte angehört, aus Hadrians Zeit stammt. — Blümner weist übrigens in der zweiten Ausgabe seines Laokoon nach, daß der Antinous von Belvedere ein Hermes ist.

[1]) Antinous war Liebling und steter Begleiter des Kaisers Hadrian. Als sich nun der schöne Jüngling aus Lebensüberdruß in den Nil stürzte, fand der Schmerz des Kaisers keine Grenzen und veranlaßte einen förmlichen Cultus, der sich besonders in der Aufstellung von zahlreichen Bildern und Statuen des Antinous kundgab. Von letzteren sagte Lübke, „Geschichte der Plastik", S. 244: „Die Stimmung in diesen oft recht edlen Werken ist eine so subjektive, schwermutsvolle, daß sie das Gebiet der antiken Anschauung nur an der äußersten Grenze noch berührt."

[2]) Sacchi, geb. 1598 zu Nettuno bei Rom, gest. 1661 in Rom, wurde vielleicht von Hogarth zu hoch geschätzt, zeichnete sich aber in seinen Bildern durch großen Fleiß, genaues Studium der Natur und durch eine sehr tüchtige Technik aus. Der Tonkünstler auf seinem Gemälde war wohl der äußerst beliebte Sopranist der päpstlichen Kapelle Pasqualini, ein Zeitgenosse des Künstlers (um 1650), auch als Componist bewährt. — Einen Pasquilini, wie allerdings auch Hogarth in der englischen Ausgabe schreibt, habe ich nicht finden können.

haben, da er übrigens wirklich eine Kopie von dem Apollo zu sein scheint. Ob wir gleich an sehr großen Werken oft sehen, daß ein geringerer Teil aus der Acht gelassen worden, so kann dieses doch hier der Fall nicht sein. Denn an einer schönen Bildsäule ist ein richtiges Verhältniß eine von ihren wesentlichen Schönheiten. Daher ist zu schließen, daß diese Glieder mit Fleiß verlängert worden sein müssen, sonst würde es leicht haben können vermieden werden. Wenn wir also die Schönheiten dieser Figur durch und durch untersuchen, so werden wir mit Grund urteilen, daß das, was man bisher für unbeschreiblich vortrefflich an ihrem allgemeinen Anblicke gehalten, von dem hergerührt hat, was ein Fehler in einem Teile derselben zu sein geschienen." — Alles dieses ist sehr einleuchtend, und schon Homer, füge ich hinzu, hat es empfunden und angedeutet, daß es ein erhabenes Ansehen giebt, welches bloß aus diesem Zusatze von Größe in den Abmessungen der Füße und Schenkel entspringt. Denn wenn Antenor[1]) die Gestalt des Ulysses mit der Gestalt des Menelaus vergleichen will, so läßt er ihn sagen:

> Ich beherbergte Beid', in meinem Palast sie bewirtend,
> So daß Beider Gestalt und bedachtsamer Sinn mir bekannt ist.
> Als sie nunmehr in der Troer versammelten Kreis sich gesellet,
> Ragt im Stehn Menelaus empor mit mächtigen Schultern,
> Doch wie sich beide gesetzt, da schien ehrvoller Odysseus.

Da Ulysses also das Ansehen im Sitzen gewann, welches Menelaus im Sitzen verlor, so ist das Verhältnis leicht zu bestimmen, welches Beider Oberleib zu den Füßen und Schenkeln gehabt. Ulysses hatte einen Zusatz von Größe in den Proportionen des erstern, Menelaus in den Proportionen der letztern.

[1]) Antenor, ein trojanischer Greis, der nach Aussöhnung der kämpfenden Parteien strebte. Bei ihm kehrten Menelaus und Odysseus ein, als sie als Gesandte vor dem Kriege nach Troja kamen. Die hier übersetzte Stelle steht Ilias III, 207—211.

XXIII.

Mit hoher Einsicht weiß Homer auch das Häßliche für die Poesie zu benutzen, denn aus demselben gehen die gemischten Empfindungen des Lächerlichen und des Schrecklichen hervor.

Ein einziger unschicklicher Teil kann die übereinstimmende Wirkung vieler zur Schönheit stören. Doch wird der Gegenstand darum noch nicht häßlich. Auch die Häßlichkeit erfordert mehrere unschickliche Teile, die wir ebenfalls auf einmal müssen übersehen können, wenn wir dabei das Gegenteil von dem empfinden sollen, was uns die Schönheit empfinden läßt.

Sonach würde auch die Häßlichkeit ihrem Wesen nach kein Vorwurf der Poesie sein können; und dennoch hat Homer die äußerste Häßlichkeit in dem Thersites[1]) geschildert und sie nach ihren Teilen neben einander geschildert. Warum war ihm bei der Häßlichkeit vergönnt, was er bei der Schönheit so einsichtsvoll sich selbst untersagte? Wird die Wirkung der Häßlichkeit durch die aufeinanderfolgende Enumeration ihrer Elemente nicht eben sowohl gehindert, als die Wirkung der Schönheit durch die ähnliche Enumeration ihrer Elemente vereitelt wird?

Allerdings wird sie das, aber hierin liegt auch die Rechtfertigung des Homer. Eben weil die Häßlichkeit in der Schilderung des Dichters zu einer minder widerwärtigen Erscheinung körperlicher Unvollkommenheiten wird und gleichsam von der Seite ihrer Wirkung, Häßlichkeit zu sein, aufhört, wird sie dem

---

[1]) Thersites, Sohn des Agrios, war der häßlichste und zugleich boshafteste Schwätzer unter den Griechen vor Troja. Homer schildert ihn folgendermaßen (Ilias II, 21 6 ff.:

— — Der häßlichste Mann, vor Ilios war er gekommen;
Schielend war er, und lahm am anderen Fuß; und die Schultern
Höckerig, gegen die Brust hin geengt, und oben erhub sich
Spitz sein Haupt, auf dem Scheitel mit dünnlicher Wolle besäet.

Dichter brauchbar; und was er für sich selbst nicht nutzen kann, nutzt er als ein Ingrediens,[1]) um gewisse vermischte Empfindungen hervorzubringen und zu verstärken, mit welchen er uns in Ermangelung rein angenehmer Empfindungen unterhalten muß.

Diese vermischten Empfindungen sind das Lächerliche und das Schreckliche.

Homer macht den Thersites häßlich, um ihn lächerlich zu machen. Er wird aber nicht durch seine bloße Häßlichkeit lächerlich; denn Häßlichkeit ist Unvollkommenheit, und zu dem Lächerlichen wird ein Kontrast von Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten erfordert.[2]) Dieses ist die Erklärung meines Freundes, zu der ich hinzusetzen möchte, daß dieser Kontrast nicht zu krall[2]) und zu schneidend sein muß, daß die Opposita,[3]) um in der Sprache der Maler fortzufahren, von der Art sein müssen, daß sie sich in einander verschmelzen lassen. Der weise und rechtschaffene Aesop[4]) wird dadurch, daß man ihm die Häßlichkeit des Thersites gegeben, nicht lächerlich. Es war eine alberne Mönchsfratze,[5]) „das Komische" seiner lehrreichen Märchen vermittelst der Ungestaltheit auch in seine

---

[1]) Ingrediens = Zutat, Würze. — Wir sagen jetzt gewöhnlich: „Die Ingredienz."

[2]) Diese Definition vom Lächerlichen gab der bekannte, liebenswürdige Freund Lessings Moses Mendelssohn (1729—1786) in seinen philosophischen Schriften, Teil II, S. 23. — Wenn Lessing hinzusetzt, daß dieser Kontrast nicht zu krall (d. h. nicht zu grell, zu schroff) sein muß, so trifft er damit das Wesen des Lächerlichen, insofern sich dasselbe auf dem Gebiete des Verstandes bewegen, nicht aber das Gemüt oder den sittlichen Willen tangieren soll. Geschieht das Letztere, so empfinden wir Mitleid oder Entrüstung.

[3]) Opposita (lateinisch) = Gegensätze, Kontraste.

[4]) Aesop, der allbekannte griech. Fabeldichter aus dem 6. Jahrhundert v. Chr.

[5]) Mönchsfratze bedeutet hier: Laune, ungereimter Einfall von Gelehrten des Mittelalters. — Fratze ist nämlich nicht nur eine Verzerrung des Gesichts, sondern auch jede abgeschmackte, possenhafte, garstige Aeußerung. Man vergleiche Grimms Wörterbuch und die von ihm angeführten Stellen aus Goethe, z. B. aus dem „Faust"; Mephistopheles verlangt die Unterschrift mit einem Tröpfchen Blut; Faust antwortet:

Wenn dies dir völlig G'nüge thut,
So mag es bei der Fratze bleiben.

Person verlegen zu wollen. Denn ein mißgebildeter Körper und eine schöne Seele sind wie Oel und Essig, die, wenn man sie schon in einander schlägt, für den Geschmack doch immer getrennt bleiben. Sie gewähren kein Drittes; der Körper erweckt Verdruß, die Seele Wohlgefallen, jedes das Seine für sich. Nur wenn der mißgebildete Körper zugleich gebrechlich und kränklich ist, wenn er die Seele in ihren Wirkungen hindert, wenn er die Quelle nachteiliger Vorurteile gegen sie wird: alsdann fließen Verdruß und Wohlgefallen in einander, aber die neue daraus entspringende Erscheinung ist nicht Lachen, sondern Mitleid, und der Gegenstand, den wir ohne dieses nur hochgeachtet hätten, wird interessant. Der mißgebildete, gebrechliche Pope[1]) mußte seinen Freunden weit interessanter sein, als der schöne und gesunde Wycherley[2]) den seinen. — So wenig aber Thersites durch die bloße Häßlichkeit lächerlich wird, eben so wenig würde er es ohne dieselbe sein. Die Häßlichkeit; die Uebereinstimmung dieser Häßlichkeit mit seinem Charakter; der Widerspruch, den beide mit der Idee machen, die er von seiner eigenen Wichtigkeit hegt; die unschädliche, ihn allein demütigende Wirkung seines boshaften Geschwätzes: Alles muß zusammen zu diesem Zwecke wirken. Der letztere Umstand ist „das Unschädliche", welches Aristoteles[3]) unumgänglich zu dem Lächerlichen verlangt; so wie es auch mein Freund zu einer notwendigen Bedingung macht, daß jener Kontrast von keiner Wichtigkeit sein und uns nicht sehr interessieren müsse. Denn man nehme auch nur an, daß dem Thersites selbst seine hämische Verkleinerung des Agamemnon teurer zu stehen gekommen wäre, daß er sie an-

---

1) Pope bereits erwähnt S. 117.

2) William Wycherley (geb. 1640 in Shropshire, gest. 1715), stammte aus einem reichen altadeligen Hause, war in Frankreich erzogen und ist als Lustspieldichter („Die Frau vom Lande", „Der Freimütige") eben so sehr als durch die Leichtfertigkeit seiner Sitten und seines Charakters bekannt. (Vergleiche über ihn: Lessings Werke IV, 333.)

3) In seiner Poetik, Kap. 5 (Anmerk. Lessings.)

statt mit ein paar blutigen Schwielen[1]) mit dem Leben bezahlen müssen: und wir würden aufhören, über ihn zu lachen. Denn dieses Scheusal von einem Menschen ist doch ein Mensch, dessen Vernichtung uns stets ein größeres Uebel scheint, als alle seine Gebrechen und Laster. Um die Erfahrung hiervon zu machen, lese man sein Ende bei dem Quintus Calaber.[2]) Achilles bedauert, die Penthesilea[3]) getötet zu haben: die Schönheit in ihrem Blute, so tapfer vergossen, fordert die Hochachtung und das Mitleid des Helden, und Hochachtung und Mitleid werden Liebe. Aber der schmähsüchtige Thersites macht ihm diese Liebe zu einem Verbrechen. Er eifert wider die Wollust, „die auch den wackersten Mann zu Unsinnigkeiten verleite". Achilles ergrimmt, und ohne ein Wort zu versetzen, schlägt er ihn so unsanft zwischen Backe und Ohr, daß ihm Zähne und Blut und Seele mit eins aus dem Halse stürzen. Zu grausam! Der jähzornige, mörderische Achilles wird mir verhaßter, als der tückische, knurrende Thersites; das Freudengeschrei, welches die Griechen über diese That erheben, beleidigt mich; ich trete auf die Seite des Diomedes,[4]) der schon das Schwert zückt, seinen Anverwandten an dem Mörder zu rächen: denn ich empfinde es, daß Thersites auch mein Anverwandter ist, ein Mensch.

Gesetzt aber gar, die Verhetzungen des Thersites wären in Meuterei ausgebrochen, das aufrührerische Volk wäre wirklich zu Schiffe gegangen und hätte seine Heerführer verräterisch zurückgelassen, die Heerführer wären hier einem rachsüchtigen Feinde in die Hände gefallen, und dort hätte ein göttliches

---

[1]) Odysseus schlägt nämlich den boshaften Thersites mit dem Scepter, so daß ihm der Rücken anschwillt, und die Griechen herzlich lachen, während er sich die Thränen abwischt. (Ilias II, 265 ff.)

[2]) Dem bereits früher genannten Fortsetzer der Ilias in seinem Gedicht „Posthomerica" 1, V. 720—778.

[3]) Penthesilea, die Königin der Amazonen, welche den Trojanern zu Hülfe kam

[4]) Diomedes, Sohn des Tydeus, griechischer Held vor Troja. Vergl. S. 9 Anmerkung 3 und S. 11.

Strafgericht über Flotte und Volk ein gänzliches Verderben verhangen: wie würde uns alsdann die Häßlichkeit des Thersites erscheinen? Wenn unschädliche Häßlichkeit lächerlich werden kann,[1]) so ist schädliche Häßlichkeit allzeit schrecklich. Ich weiß dieses nicht besser zu erläutern, als mit ein paar vortrefflichen Stellen des Shakespeare. Edmund, der Bastard des Grafen von Gloster in König Lear, ist kein geringerer Bösewicht, als Richard, Herzog von Glocester, der sich durch die abscheulichsten Verbrechen den Weg zum Throne bahnte, den er unter dem Namen Richard der Dritte bestieg. Aber wie kommt es, daß Jener bei weitem nicht so viel Schaudern und Entsetzen erweckt, als Dieser? Wenn ich Edmund sagen höre:[2])

Natur, du meine Göttin! Deiner Satzung
Gehorch' ich einzig. Weshalb sollt' ich dulden
Die Plagen der Gewohnheit, und gestatten,
Daß mich der Völker Eigensinn enterbt,
Weil ich ein zwölf, ein vierzehn Mond erschien
Nach einem Bruder? — Was Bastard, weshalb unächt?
Wenn meiner Glieder Maß so stark gefügt,
Mein Sinn so frei, so adlig meine Züge,
Als einer Ehgemahlin Frucht! Warum
Mit unächt uns brandmarken! Bastard? Unächt?
Uns — — — —

so höre ich einen Teufel, aber ich sehe ihn in der Gestalt eines Engels des Lichts. Höre ich hingegen den Grafen von Glocester sagen:[3])

---

[1]) Es sei an dieser Stelle bemerkt, daß Professor Rosenkranz sein interessantes Werk „Aesthetik des Häßlichen" (Königsberg 1853), wesentlich auf diese Ausführungen Lessings begründet.

[2]) König Lear, Akt I, Scene 2 (nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung).

[3]) König Richard III, Akt I, Scene 1 (nach der Schlegel-Tieckschen Uebersetzung); dort steht übrigens, ebenso wie in verschiedenen englischen Ausgaben, beide Male Gloster und nicht Glocester. — Lessing variiert zwischen beiden Schreibarten.

Doch ich, zu Possenspielen nicht gemacht,
Noch um zu buhlen mit verliebten Spiegeln;
Ich, roh geprägt, entblößt von Liebes-Majestät,
Vor leicht sich drehnden Nymphen mich zu brüsten,
Ich, um dies schöne Ebenmaß verkürzt,
Von der Natur um Bildung falsch betrogen,
Entstellt verwahrlost, vor der Zeit gesandt
In diese Welt des Atmens, halb kaum fertig
Gemacht, und zwar so lahm und ungeziemend,
Daß Hunde bellen, hink' ich wo vorbei;
Ich nun, in dieser schlaffen Friedenszeit,
Weiß keine Lust, die Zeit mir zu vertreiben,
Als meinen Schatten in der Sonne spähn,
Und meine eigne Mißgestalt erörtern.
Und darum, weil ich nicht als ein Verliebter
Kann kürzen diese fein beredten Tage,
Bin ich gewillt, ein Bösewicht zu werden!

— — — —

so höre ich einen Teufel und sehe einen Teufel in einer Gestalt, die der Teufel allein haben sollte.

XXIV.

Die Malerei dagegen kann nur als nachahmende Fertigkeit, nicht aber als schöne Kunst das Häßliche darstellen.

So nutzt der Dichter die Häßlichkeit der Formen; welchen Gebrauch ist dem Maler davon zu machen vergönnt?

Die Malerei, als nachahmende Fertigkeit, kann die Häßlichkeit ausdrücken: die Malerei, als schöne Kunst, will sie nicht ausdrücken. Als jener gehören ihr alle sichtbaren Gegenstände zu; als diese schließt sie sich nur auf diejenigen sichtbaren Gegenstände ein, welche angenehme Empfindungen erwecken.

Aber gefallen nicht auch die unangenehmen Empfindungen

in der Nachahmung? Nicht alle. Ein scharfsinniger Kunstrichter[1]) hat dieses bereits von dem Ekel bemerkt. „Die Vorstellungen der Furcht", sagt er, „der Traurigkeit, des Schreckens, des Mitleids u. s. w. können nur Unlust erregen, in so weit wir das Uebel für wirklich halten. Diese können also durch die Erinnerung, daß es ein künstlicher Betrug sei, in angenehme Empfindungen aufgelöst werden. Die widrige Empfindung des Ekels aber erfolgt vermöge des Gesetzes der Einbildungskraft auf die bloße Vorstellung in der Seele, der Gegenstand mag für wirklich gehalten werden oder nicht. Was hilft's dem beleidigten Gemüte also, wenn sich die Kunst der Nachahmung noch so sehr verrät? Ihre Unlust entsprang nicht aus der Voraussetzung, daß das Uebel wirklich sei, sondern aus der bloßen Vorstellung desselben, und diese ist wirklich da. Die Empfindungen des Ekels sind also allezeit Natur, niemals Nachahmung."

Eben dieses gilt von der Häßlichkeit der Formen. Die Häßlichkeit beleidigt unser Gesicht, widersteht unserm Geschmack an Ordnung und Uebereinstimmung, und erweckt Abscheu ohne Rücksicht auf die wirkliche Existenz des Gegenstandes, an welchem wir sie wahrnehmen. Wir mögen den Thersites weder in der Natur, noch im Bilde sehen; und wenn schon sein Bild weniger mißfällt, so geschieht dieses doch nicht deswegen, weil die Häßlichkeit seiner Form in der Nachahmung Häßlichkeit zu sein aufhört, sondern weil wir das Vermögen besitzen, von dieser Häßlichkeit zu abstrahieren und uns bloß an der Kunst des Malers zu vergnügen. Aber auch dieses Vergnügen wird alle Augenblicke durch die Ueberlegung unterbrochen, wie übel die Kunst angewendet worden, und diese Ueberlegung wird

---

[1]) Briefe, die neueste Literatur betreffend, V, S. 102. — Es ist dies der 82. Brief, welcher über eine von Schlegel übersetzte Schrift von Batteux: „Einschränkung der schönen Künste", sich kritisch ausspricht. Er ist in der Originalausgabe mit D. unterzeichnet. Dieser D. ist aber, wie aus einer Anmerkung Nicolai's zu Lessing (Werke VI, 19) hervorgeht: Moses Mendelssohn.

selten verfehlen,[1]) die Geringschätzung des Künstlers nach sich zu ziehen.

Aristoteles giebt eine andere Ursache an,[2]) warum Dinge, die wir in der Natur mit Widerwillen erblicken, auch in der getreuesten Abbildung Vergnügen gewähren: die allgemeine Wißbegierde des Menschen. Wir freuen uns, wenn wir entweder aus der Abbildung lernen können, „was ein jedes Ding ist“, oder wenn wir daraus schließen können, „daß es Dieses oder Jenes ist.“ Allein auch hieraus folgt zum Besten der Häßlichkeit in der Nachahmung nichts. Das Vergnügen, welches aus der Befriedigung unserer Wißbegierde entspringt, ist momentan und dem Gegenstande, über welchen sie befriedigt wird, nur zufällig; das Mißvergnügen hingegen, welches den Anblick der Häßlichkeit begleitet, permanent und dem Gegenstande, der es erweckt, wesentlich. Wie kann also Jenes Diesem das Gleichgewicht halten? Noch weniger kann die kleine angenehme Beschäftigung, welche uns die Bemerkung der Aehnlichkeit macht, die unangenehme Wirkung der Häßlichkeit besiegen. Je genauer ich das häßliche Nachbild mit dem häßlichen Urbilde vergleiche, desto mehr stelle ich mich dieser Wirkung bloß, so daß das Vergnügen der Vergleichung gar bald verschwindet, und mir nichts als der widrige Eindruck der verdoppelten Häßlichkeit übrig bleibt. Nach den Beispielen, welche Aristoteles giebt, zu urteilen, scheint es, als habe er auch selbst die Häßlichkeit der Formen nicht mit zu den mißfälligen Gegenständen rechnen wollen, die in der Nachahmung gefallen können. Diese Beispiele sind reißende Tiere und Leichname. Reißende Tiere erregen Schrecken, wenn sie auch nicht häßlich sind; und dieses Schrecken, nicht ihre Häßlichkeit ist es, was durch die Nachahmung in angenehme Empfindung aufgelöst wird. So auch mit den Leichnamen; das schärfere

---

[1]) Im Original steht: fehlen.

[2]) Poetik, Kap. 4. (Anmerk. Lessings.)

Gefühl des Mitleids, die schreckliche Erinnerung an unsere eigene Vernichtung ist es, welche uns einen Leichnam in der Natur zu einem widrigen Gegenstande macht; in der Nachahmung aber verliert jenes Mitleid durch die Ueberzeugung des Betrugs das Schneidende, und von dieser fatalen[1]) Erinnerung kann uns ein Zusatz von schmeichelhaften Umständen entweder gänzlich abziehen, oder sich so unzertrennlich mit ihr vereinen, daß wir mehr Wünschenswürdiges als Schreckliches darin zu bemerken glauben.

Da also die Häßlichkeit der Formen, weil die Empfindung, welche sie erregt, unangenehm und doch nicht von derjenigen Art unangenehmer Empfindungen ist, welche sich durch die Nachahmung in angenehme verwandeln, an und für sich selbst kein Vorwurf der Malerei, als schöner Kunst, sein kann: so käme es noch darauf an, ob sie ihr nicht eben so wohl wie der Poesie, als Ingrediens, um andere Empfindungen zu verstärken, nützlich sein könne.

Darf die Malerei zur Erreichung des Lächerlichen und Schrecklichen sich häßlicher Formen bedienen?

Ich will es nicht wagen, so geradezu mit Nein hierauf zu antworten. Es ist unleugbar, daß unschädliche Häßlichkeit auch in der Malerei lächerlich werden kann,[2]) besonders wenn eine Affektation nach Reiz und Ansehen damit verbunden wird. Es ist eben so unstreitig, daß schädliche Häßlichkeit, so wie in der Natur, also auch im Gemälde Schrecken erweckt, und daß jenes Lächerliche und dieses Schreckliche, welches schon für sich vermischte Empfindungen sind, durch die Nachahmung einen neuen Grad von Anzüglichkeit[3]) und Vergnügen erlangen.

---

[1]) Auch hier ist, wie oben S. 31, fatal nicht in der modernen Bedeutung = unangenehm, sondern in der ursprünglichen = vom Verhängniß bestimmt zu verstehen. — Fatale Erinnerung = Erinnerung an den Tod.

[2]) Man denke überhaupt an die Karrikatur und z. B. an das klassisch gewordene Portrait des „Kladderadatsch.“ Für die Berechtigungen der Karrikatur tritt auch Vischer in seiner Aesthetik ein.

[3]) Anzüglichkeit, etwa = Interesse, wird in dieser Bedeutng als Sub-

Ich muß aber zu bedenken geben, daß demungeachtet sich die Malerei hier nicht völlig mit der Poesie in gleichem Falle befindet. In der Poesie, wie ich angemerkt, verliert die Häßlichkeit der Form durch die Veränderung ihrer koëxistierenden Teile in succeſſive ihre widrige Wirkung fast gänzlich; sie hört von dieser Seite gleichsam auf, Häßlichkeit zu sein, und kann sich daher mit anderen Erscheinungen desto inniger verbinden, um eine neue besondere Wirkung hervorzubringen. In der Malerei hingegen hat die Häßlichkeit alle ihre Kräfte beisammen und wirkt nicht viel schwächer, als in der Natur selbst. Unschädliche Häßlichkeit kann folglich nicht wohl lange lächerlich bleiben; die unangenehme Empfindung gewinnt die Oberhand, und was in den ersten Augenblicken possierlich war, wird in der Folge bloß abscheulich. Nicht anders geht es mit der schädlichen Häßlichkeit; das Schreckliche verliert sich nach und nach, und das Unförmliche bleibt allein und unveränderlich zurück.

Dieses überlegt, hatte der Graf Caylus vollkommen Recht, die Episode des Thersites aus der Reihe seiner Homerischen Gemälde wegzulassen. Aber hat man darum auch Recht, sie aus dem Homer selbst wegzuwünschen? Ich finde ungern, daß ein Gelehrter von sonst sehr richtigem und feinem Geschmacke dieser Meinung ist.[1]) Ich verspare es auf einen andern Ort, mich weitläufiger darüber zu erklären.[2])

XXV.

Das Ekelhafte ist von der Poesie mit Vorsicht, von der Malerei wohl gar nicht anzuwenden.

Auch der zweite Unterschied, welchen der angeführte Kunstrichter zwischen dem Ekel und andern unangenehmen Leiden-

---

stantiv zu dem Adjektiv anziehend nicht mehr gebraucht: Es gehört vielmehr zu anzüglich und enthält stets den Begriff des Beleidigenden.

[1]) Der schon genannte Prof. Klotz in seinen „Homerischen Briefen", S. 33 ff.

[2]) Lessing thut es im 51. Antiquarischen Briefe. Werke Bd. 8 S. 183 f. (Lachmannsche Ausgabe.)

schaften der Seele findet, äußert sich bei der Unlust, welche die Häßlichkeit der Formen in uns erweckt.

„Andere unangenehme Leidenschaften", sagt er,[1] „können auch außer der Nachahmung, in der Natur selbst, dem Gemüte öfters schmeicheln, indem sie niemals reine Unlust erregen, sondern ihre Bitterkeit allezeit mit Wollust vermischen. Unsere Furcht ist selten von aller Hoffnung entblößt; der Schrecken belebt alle unsere Kräfte, der Gefahr auszuweichen; der Zorn ist mit der Begierde, sich zu rächen, die Traurigkeit mit der angenehmen Vorstellung der vorigen Glückseligkeit verknüpft, und das Mitleiden ist von den zärtlichen Empfindungen der Liebe und Zuneigung unzertrennlich. Die Seele hat die Freiheit, sich bald bei dem vergnüglichen, bald bei dem widrigen Teile einer Leidenschaft zu verweilen und sich eine Vermischung von Lust und Unlust selbst zu schaffen, die reizender ist, als das lauterste Vergnügen. Es braucht nur sehr wenig Achtsamkeit auf sich selber, um dieses vielfältig beobachtet zu haben; und woher käme es denn sonst, daß dem Zornigen sein Zorn, dem Traurigen sein Unmut lieber ist, als alle freudigen Vorstellungen, dadurch man ihn zu beruhigen gedenkt? Ganz anders aber verhält es sich mit dem Ekel und den ihm verwandten Empfindungen. Die Seele erkennt in demselben keine merkliche Vermischung von Lust. Das Mißvergnügen gewinnt die Oberhand, und daher ist kein Zustand weder in der Natur noch in der Nachahmung zu erdenken, in welchem das Gemüt nicht von diesen Vorstellungen mit Widerwillen zurückweichen sollte."

Vollkommen richtig; aber da der Kunstrichter selbst noch andere mit dem Ekel verwandten Empfindungen erkennt, die gleichfalls nichts als Unlust gewähren; welche kann ihm näher verwandt sein, als die Empfindung des Häßlichen in den Formen? Auch diese ist in der Natur ohne die geringste

---

[3]) Literaturbriefe V, S. 103. (Anmerk. Lessings.)

Mischung von Lust; und da sie deren eben so wenig durch die Nachahmung fähig wird, so ist auch von ihr kein Zustand zu erdenken, in welchem das Gemüt von ihrer Vorstellung nicht mit Widerwillen zurückweichen sollte.

Ja dieser Widerwille, wenn ich anders mein Gefühl sorgfältig genug untersucht habe, ist gänzlich von der Natur des Ekels. Die Empfindung, welche die Häßlichkeit der Form begleitet, ist Ekel, nur in einem geringern Grade. Dieses streitet zwar mit einer andern Anmerkung des Kunstrichters, nach welcher er nur die allerdunkelsten Sinne, den Geschmack, den Geruch und das Gefühl, dem Ekel ausgesetzt zu sein glaubt. „Jene beide", sagt er, „durch eine übermäßige Süßigkeit, und dieses durch eine allzu große Weichheit der Körper, die den berührenden Fibern nicht genugsam widerstehen. Diese Gegenstände werden sodann auch dem Gesichte unerträglich, aber bloß durch die Association der Begriffe, indem wir uns des Widerwillens erinnern, den sie dem Geschmacke, dem Geruche oder dem Gefühle verursachen. Denn eigentlich zu reden, giebt es keine Gegenstände des Ekels für das Gesicht." Doch mich dünkt, es lassen sich dergleichen allerdings nennen. Ein Feuermal in dem Gesichte, eine Hasenscharte, eine gepletschte Nase[1]) mit vorragenden Löchern, ein gänzlicher Mangel der Augenbrauen sind Häßlichkeiten, die weder dem Geruche, noch dem Geschmacke, noch dem Gefühle zuwider sein können. Gleichwohl ist es gewiß, daß wir etwas dabei empfinden, welches dem Ekel schon viel näher kommt, als das, was uns andere Unförmlichkeiten des Körpers, ein krummer Fuß, ein hoher Rücken empfinden lassen; je zärtlicher[2]) das Temperament ist, desto mehr werden wir von den Bewegungen in dem Körper dabei fühlen, welche vor dem Erbrechen vorhergehen. Nur daß diese Bewegungen sich sehr bald wieder verlieren, und

---

[1]) Gepletschte Nase, provinziell für „plattgedrückte Nase".

[2]) Zärtlich in dem Sinne von zart, weich, weichlich.

schwerlich ein wirkliches Erbrechen erfolgen kann; wovon man allerdings die Ursache darin zu suchen hat, daß es Gegenstände des Gesichts sind, welches in ihnen und mit ihnen zugleich eine Menge Realitäten wahrnimmt, durch deren angenehme Vorstellungen jene unangenehme so geschwächt und verdunkelt wird, daß sie keinen merklichen Einfluß auf den Körper haben kann. Die dunkeln Sinne hingegen, der Geschmack, der Geruch, das Gefühl, können dergleichen Realitäten, indem sie von etwas Widerwärtigem gerührt werden, nicht mit bemerken; das Widerwärtige wirkt folglich allein und in seiner ganzen Stärke, und kann nicht anders als auch in dem Körper von einer weit heftigern Erschütterung begleitet sein.

Uebrigens verhält sich auch zur Nachahmung das Ekelhafte vollkommen so, wie das Häßliche. Ja, da seine unangenehme Wirkung die heftigere ist, so kann es noch weniger als das Häßliche an und für sich selbst ein Gegenstand weder der Poesie noch der Malerei werden. Nur weil es ebenfalls durch den wörtlichen Ausdruck sehr gemildert wird, getraute ich mich doch wohl, zu behaupten, daß der Dichter wenigstens einige ekelhafte Züge als ein Ingrediens zu den nämlichen vermischten Empfindungen brauchen könne, die er durch das Häßliche mit so gutem Erfolge verstärkt.

Das Ekelhafte kann das Lächerliche vermehren; oder Vorstellungen der Würde, des Anstandes, mit dem Ekelhaften in Kontrast gesetzt, werden lächerlich. Exempel hiervon lassen sich bei dem Aristophanes[1]) in Menge finden. Das Wiesel fällt mir ein, welches den guten Sokrates in seinen astronomischen Beschauungen unterbrach:[2])

---

[1]) Der berühmte griechische Lustspieldichter († 387 v. Chr. in Athen), der allerdings eine sehr bedeutende Anleihe beim Ekelhaften und Obscönen macht, um das Lachen zu erregen.

[2]) „Die Wolken", V. 170—174. Es ist dies das Lusts i l, in welchem Sokrates verspottet wird.

Schüler: Und neulich ward im tiefen Denken er gestört
Von einem Wiesel.
Strepsiades: Wie denn das? O sag' es mir!
Schüler: Als er in dunkler Nacht des Mondes Lauf beobachtet,
Und zu dem Himmel auf mit offnem Munde schaut,
Da ließ vom Dach ein Wiesel Etwas fallen, und . .
Strepsiades: O prächtig, wie den Sokrates das Wiesel traf!

Man lasse es nicht ekelhaft sein, was ihm in den offenen Mund fällt, und das Lächerliche ist verschwunden. Die drolligsten Züge von dieser Art hat die hottentottische Erzählung, Tquassouw und Knonmquaiha, in dem „Kenner", einer englischen Wochenschrift voller Laune, die man dem Lord Chesterfield[1]) zuschreibt. Man weiß, wie schmutzig die Hottentotten sind, und wie Vieles sie für schön und zierlich und heilig halten, was uns Ekel und Abscheu erweckt. Ein gequetschter Knorpel von Nase, schlaff herabhängende Brüste, den ganzen Körper mit einer Schminke aus Ziegenfett und Ruß an der Sonne durchbeizt, die Haarlocken von Schmeer[2]) triefend, Füße und Arme mit frischem Gedärme umwunden: dies denke man sich an dem Gegenstande einer feurigen, ehrfurchtsvollen, zärtlichen Liebe; dies höre man in der edlen Sprache des Ernstes und der Bewunderung ausgedrückt, und enthalte sich des Lachens![3])

Mit dem Schrecklichen scheint sich das Ekelhafte noch inniger vermischen zu können. Was wir das Gräßliche nennen, ist nichts als ein ekelhaftes Schreckliche. Dem Longin[4]) mißfällt

---

[1]) Lord Chesterfield (1694—1773), englischer Staatsmann und Schriftsteller, voll Witz und Laune, die öfters die Grenzen des Schicklichen überschreiten.

[2]) Schmeer ist eine fettige Substanz, welche zum Einschmieren gebraucht wird.

[3]) Die hier citierte Stelle steht in der Zeitschrift „Der Kenner", Teil I, Nr. 21. Lessing giebt sie in der Anmerkung englisch; ich enthalte mich aber der Uebersetzung und verweise Diejenigen, denen das Angeführte nicht genügt, auf das genannte Werk des Prof. Rosenkranz.

[4]) Longin (siehe oben Seite 91) in seiner Schrift „Ueber das Erhabene" VI', Seite 15.

zwar in dem Bilde der Traurigkeit beim Hesiodus[1]) das: „es floß ihr die Nase“, doch mich dünkt, nicht sowohl, weil es ein ekler Zug ist, als weil es ein bloß ekler Zug ist, der zum Schrecklichen nichts beiträgt. Denn die „langen, über die Finger hervorragenden Nägel“ scheint er nicht tadeln zu wollen. Gleichwohl sind lange Nägel nicht viel weniger ekel, als eine fließende Nase. Aber die langen Nägel sind zugleich schrecklich; denn sie sind es, „welche die Wangen zerfleischen, daß das Blut davon auf die Erde rinnt“. Hingegen eine fließende Nase ist weiter nichts als eine fließende Nase; und ich rate der Traurigkeit nur, den Mund[2]) zuzumachen. Man lese bei dem Sophokles die Beschreibung der öden Höhle des unglücklichen Philoktet. Da ist nichts von Lebensmitteln, nichts von Bequemlichkeiten zu sehen, außer eine zertretene Streu von dürren Blättern, ein unförmlicher hölzerner Becher, ein Feuergerät. Der ganze Reichtum des kranken, verlassenen Mannes! Wie vollendet der Dichter dieses traurige, fürchterliche Gemälde? Mit einem Zusatze von Ekel. „Ha!“ fährt Neoptolem auf einmal zusammen, „hier trocknen zerrissene Lappen, voll Blut und Eiter!“[3])

Neoptelemus: Nur eine Wohnung seh' ich, öd' und menschenleer.
Odysseus: Ist innen kein Geräte, das dem Hause dient?
Neopt.: Laubstreu, gepolstert zum bequemen Ruhebett.
Odyss.: Sonst Alles öde? Nichts verbirgt der Höhle Raum?
Neopt.: Ein Trinkgeschirr, von kunstlos roher Hand aus Holz
Gefertigt, hier auch noch Gerät zur Feuerung.
Odyss.: Sein ist der Hausrat, den du da bezeichnet hast.
Neopt.: Weh! weh! Noch Andres seh' ich: Lumpen, angefüllt
Mit schwerem Eiter, trocknend dort am Sonnenstrahl. —

---

[1]) Hesiodus (alter griech. Schriftsteller aus dem 9. Jahrhundert v. Chr., Verfasser eines Lehrgedichts: „Werke und Tage“) im „Schild des Herkules“, V. 266. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Im Original steht wieder: das Maul.

[3]) Philoktet, V. 31–39, nach der Donnerschen Uebersetzung.

So wird auch beim Homer der geschleifte Hektor durch das von Blut und Staub entstellte Gesicht und zusammengeklebte Haar:

Schmutzig, verworren der Bart, das Haupthaar klebend vom Blute,

[wie es Virgil ausdrückt,[1]] ein ekler Gegenstand, aber eben dadurch um so viel schrecklicher, um so viel rührender. Wer kann die Strafe des Marsyas[2]) beim Ovid[3]) sich ohne Empfindung des Ekels denken?

Doch dem Schreienden ward die Haut von den Gliedern gerissen:
Nichts als Wunde ist da, und überall strömet das Blut ihm;
Offen liegen die Nerven, und zitternd schlagen die Adern
Ohne jegliche Haut; und des Leibes innere Teile
Zählte man leicht, und die in der Brust durchsichtigen Fibern.

Aber wer empfindet auch nicht, daß das Ekelhafte hier an seiner Stelle ist? Es macht das Schreckliche gräßlich; und das Gräßliche ist selbst in der Natur, wenn unser Mitleid dabei interessiert wird, nicht ganz unangenehm; wie viel weniger in der Nachahmung? Ich will die Exempel nicht häufen. Doch dieses muß ich noch anmerken, daß es eine Art von Schrecklichem giebt, zu dem der Weg dem Dichter fast einzig und allein durch das Ekelhafte offen steht. Es ist das Schreckliche des Hungers. Selbst im gemeinen Leben drücken wir die äußerste Hungersnot nicht anders als durch die Erzählungen aller der unnahrhaften, ungesunden und besonders eklen Dinge aus, mit welchen der Magen befriedigt werden müssen. Da die Nachahmung nichts von dem Gefühle des Hungers selbst in uns erregen kann, so nimmt sie zu einem andern unangenehmen Gefühle ihre Zuflucht, welches wir im Falle des

---

[1]) Virgils Aeneis II, V. 277. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Marsyas wagte es, der Sage nach, sich in einen Wettkampf mit Apollo einzulassen. Er spielte die Flöte, welche Athene erfunden, aber weggeworfen hatte, da sie das Gesicht entstellt. Die Musen waren Schiedsrichterinnen und hätten dem Marsyas den Sieg zugesprochen, wenn Apollo nicht zuletzt zur Lyra gesungen hätte. Der siegreiche Gott strafte den verwegenen Flötenspieler.

[3]) Ovid, Verwandlungen, VI, 397. (Anmerk. Lessings.)

empfindlichsten Hungers für das kleinere Uebel erkennen. Dieses sucht sie zu erregen, um uns aus der Unlust desselben schließen zu lassen, wie stark jene Unlust sein müsse, bei der wir die gegenwärtige gern aus der Acht schlagen würden. Ovid sagt von der Oreade, welche Ceres an den Hunger abschickte:[1])

Als sie von weitem den Hunger erblickt — sie wagt nicht zu nahen —
Kündet sie ihm der Göttin Befehl, und nach kurzem Verweilen
— Stand auch weit sie davon und war sie nur eben gekommen —
Glaubte sie schon den Hunger zu fühlen — — —

Eine unnatürliche Uebertreibung! Der Anblick eines Hungrigen, und wenn es auch der Hunger selbst wäre, hat diese ansteckende Kraft nicht; Erbarmen, und Gräuel, und Ekel kann er empfinden lassen, aber keinen Hunger. Diesen Gräuel hat Ovid in dem Gemälde der Fames[1]) nicht gespart, und in dem Hunger des Eresichthon[1]) sind sowohl bei ihm als bei dem Kallimachus[1]) die ekelhaften Züge die stärksten. Nachdem Eresichthon Alles aufgezehrt und auch die Opferkuh nicht verschont hatte, die seine Mutter der Vesta auffütterte, läßt ihn Kallimachus über Pferde und Katzen herfallen, und auf den Straßen die Brocken und schmutzigen Ueberbleibsel von fremden Tischen betteln. Und Ovid läßt ihn zuletzt die Zähne in seine eigenen Glieder setzen, um seinen Leib mit seinem Leibe zu nähren. Nur darum waren die häßlichen Harpyien[2]) so stinkend, so

[1]) Ovid, Verwandlungen, VII, 809 ff. Indem ich mir und den Lesern die weitere Uebersetzung sowohl aus dem Ovid als auch aus dem gleich darauf angeführten griech. Dichter Kallimachus (Hymnus auf die Ceres, V. 111 ff.) erspare, füge ich zum Verständnis der ganzen Stelle hinzu, daß Eresichthon (gew. Erisichthon), Sohn des Triopas, Königs in Thessalien, in einem der Ceres geheiligten Haine Bäume umhieb. Die erzürnte Göttin beauftragte eine Bergnymphe (Oreade), zur Fames (Göttin des Hungers oder der Hunger selbst) zu gehen und sie aufzufordern, in die Eingeweide des Frevlers zu fahren und weder durch Fülle sich daraus vertreiben zu lassen, noch selbst der Macht der Göttin, der allesernährenden Ceres, zu weichen. Die genannten Dichter schildern in abschreckendster Weise die durch den Hunger hervorgerufenen Qualen.

[2]) Harpyien waren eine Art Strafgöttinnen, dargestellt als Raubvögel mit jung-

unflätig, daß der Hunger, welchen ihre Entführung der Speisen bewirken sollte, desto schrecklicher würde. Man höre die Klage des Phineus beim Apollonius:[1])

Lassen sie aber einmal zurück ein wenig der Speise,
Stinket es modrig, und unerträglich ist der Geruch dann;
Nimmer hielte es aus ein sterblicher Mann in der Nähe,
Selbst nicht wenn ihm das Herz getrieben aus härtesten Stahle.
Doch mich zwingt wohl des Hungers Not, die bittre, zu bleiben,
Und das Gebliebene selbst dem leidenden Magen zu bieten.

Ich möchte gern aus diesem Gesichtspunkte die ekele Einführung der Harpyien beim Virgil entschuldigen;[2]) aber es ist kein wirklicher gegenwärtiger Hunger, den sie verursachen, sondern nur ein bevorstehender,[3]) den sie prophezeien; und noch dazu löst sich die ganze Prophezeiung endlich in ein Wortspiel auf. Auch Dante[4]) bereitet uns nicht nur auf die Geschichte von der Verhungerung des Ugolino[4]) durch die ekelhafteste,

---

fräulichen Gesichtern, menschlichen Armen, großen Klauen u. s. w., welche besonders aus der Geschichte des Phineus bekannt sind. Dieser blinde Seher wurde auf Götterbefehl, weil er seiner zweiten Gemahlin zu Liebe die Söhne erster Ehe geblendet hatte, von jenen Unholdinnen durch Wegnahme und Besudelung der Speise schrecklich gequält, bis ihn die Argonauten von diesen Scheusalen befreiten.

[1]) Appolonius in seinem Gedicht „Argonautika", Buch II, V. 228 ff.

[2]) Die hierher gehörigen Stellen finden sich beim Virgil, Aeneïde III, 211 und VII, 116. Der Dichter erzählt, daß Aeneas auf seiner Irrfahrt die Harpyien getroffen habe, welche nach ihrer Vertreibung aus dem Hause des Phineus sich auf den Strophadischen Inseln aufhielten. Sie störten die am Mahle sich labenden Trojaner und wurden deshalb von diesen heftig bekämpft. Endlich weissagt die Aelteste von ihnen dem Aeneas und seinen Genossen, daß sie zwar nach Italien kommen, aber nicht eher die verheißene Stadt gründen würden, als bis sie, durch Hunger genötigt, „selbst die Tische verzehrt hätten". Diese Prophezeiung geht insofern in Erfüllung, als die Trojaner, im Reiche des Latinus gelandet, auch die Mehlkuchen verzehren, auf welche sie das Fleisch gelegt hatten!

[3]) Lessing schrieb statt bevorstehend: instehend.

[4]) Dante Alighieri (1265—1321), der großartigste unter den italienischen Dichtern, unsterblich durch seine Divina Comedia, erzählt im 32. Gesange der Hölle die Geschichte des Grafen Ugolino. Dieser mächtige und herrschsüchtige Parteiführer in den blutigen Kämpfen der italienischen Ghibellinen und Guelfen wurde 1288 von dem Erzbischof Roger zu Pisa sammt zwei Söhnen und zwei Enkeln in den Turm von Gualandi (seitdem Torre di fame, Hungerturm genannt) gesperrt und mußte sammt

gräßlichste Stellung, in die er ihn mit seinem ehemaligen Verfolger in der Hölle setzt, vor; sondern auch die Verhungerung selbst ist nicht ohne Züge des Ekels, der uns besonders da sehr merklich überfällt, wo sich die Söhne dem Vater zur Speise anbieten.[1])

Ich komme auf die ekelhaften Gegenstände in der Malerei. Wenn es auch schon ganz unstreitig wäre, daß es eigentlich gar keine ekelhaften Gegenstände für das Gesicht gäbe, von welchen es sich von selbst verstünde, daß die Malerei, als schöne Kunst, ihrer entsagen würde: so müßte sie dennoch die ekelhaften Gegenstände überhaupt vermeiden, weil die Verbindung der Begriffe sie auch dem Gesicht ekel macht. Pordenone[2]) läßt in einem Gemälde von dem Begräbnisse Christi einen von den Anwesenden die Nase sich zuhalten. Richardson[3]) mißbilligt dieses deswegen, weil Christus noch nicht so lange tot gewesen, daß sein Leichnam in Fäulung übergehen können. Bei der Auferweckung des Lazarus[4]) hingegen,

---

den Seinigen verhungern. Dafür hält er ihn in der Hölle fest umklammert und nagt am Haupte seines Erzfeindes. Bekanntlich hat Gerstenberg (1768) diesen gräßlichen Stoff zu einer Tragödie benutzt, in welcher er in Shakespeares Fußtapfen zu treten vermeinte.

[1]) Lessing erweitert den Kreis der gegebenen Beispiele und besonders die Darstellung des Hungers noch durch die Anführung eines Dramas der englischen Dichter Beaumont (1586—1616) und Fletcher (1576—1625), welche Zeitgenossen und Nebenbuhler Shakespeare's waren. Dasselbe ist betitelt „Die Seereise“ (1625 zuerst aufgeführt) und handelt von einem französischen Seeräuber, der mit seinem Schiffe an eine wüste Insel verschlagen wird. Habsucht und Neid entzweien seine Leute und schaffen ein paar Elenden, welche auf dieser Insel geraume Zeit der äußersten Not ausgesetzt gewesen, Gelegenheit, mit dem Schiffe in See zu stechen. Alles Vorrates an Lebensmitteln beraubt, sehen die Zurückbleibenden den schmählichsten Tod vor Augen, und die Verfasser unterlassen nicht, die Situation mit allem gräßlichen Detail auszustatten. Lessing giebt die 1. Scene des 3. Aktes; doch ich unterdrücke auch diese, da die angeführten Beispiele bereits, wie Eiselen bemerkt, zum Teil über die Grenze des Statthaften hinausgehen.

[2]) Pordenone (nicht, wie in der Lachmannschen Ausgabe steht, **Pardenone**), ein italienischer Maler des 16. Jahrhunderts (1484—1539).

[3]) Richardson in der bereits genannten Schrift „Von der Malerei“, Theil I, Seite 74. (Anmerk. **Lessings.**)

[4]) Man vergleiche in Bezug auf den Stoff: Evang. Johannis, Kap. 11. Für die

glaubt er, sei es dem Maler erlaubt, von den Umstehenden einige so zu zeigen, weil es die Geschichte ausdrücklich sage, daß sein Körper schon gerochen habe. Mich dünkt diese Vorstellung auch hier unerträglich; denn nicht bloß der wirkliche Gestank, auch schon die Idee des Gestankes erweckt Ekel. Wir fliehen stinkende Orte, wenn wir schon den Schnupfen haben. Doch die Malerei will das Ekelhafte nicht des Ekelhaften wegen, sie will es, so wie die Poesie, um das Lächerliche und Schreckliche dadurch zu verstärken. Auf ihre Gefahr! Was ich aber von dem Häßlichen in diesem Falle angemerkt habe, gilt von dem Ekelhaften um so viel mehr. Es verliert in einer sichtbaren Nachahmung von seiner Wirkung ungleich weniger, als in einer hörbaren; es kann sich also auch dort mit den Bestandteilen des Lächerlichen und Schrecklichen weniger innig vermischten, als hier; sobald die Ueberraschung vorbei, sobald der erste gierige Blick gesättigt, trennt es sich wiederum gänzlich und liegt in seiner eigenen kruden[1]) Gestalt da.

XXVI.[2])

Nach dem Erscheinen von Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums" will Lessing seinen Laokoon nicht fortsetzen, bevor er jenes Werk studiert hat. Vorläufig wendet er sich jedoch gegen die von W. angenommene Zeit der Entstehung der Marmorgruppe und sucht nachzuweisen, daß sie wohl unter der Regierung der ersten Kaiser gearbeitet worden ist.

Des Herrn Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums ist erschienen. Ich wage keinen Schritt weiter, ohne dieses Werk gelesen zu haben. Bloß aus allgemeinen Begriffen über

---

Behandlung durch die Kunst giebt Rosenkranz, „Aesthetik des Häßlichen", Seite 316, die idealere Auffassung, daß auch im Gemälde der Tod durch das von Christus ausgehende Leben überwunden wird.

[1]) Wie oben (Seite 5) = roh.

[2]) Mit diesem Abschnitt bricht Lessing eigentlich die Untersuchungen ab, welche er

die Kunst vernünfteln, kann zu Grillen verführen, die man über lang oder kurz zu seiner Beschämung in den Werken der Kunst widerlegt findet. Auch die Alten kannten die Bande, welche die Malerei und Poesie mit einander verknüpfen, und sie werden sie nicht enger zugezogen haben, als es beiden zuträglich ist. Was ihre Künstler gethan, wird mich lehren, was die Künstler überhaupt thun sollen; und wo so ein Mann die Fackel der Geschichte vorträgt, kann die Spekulation kühnlich nachtreten.

Man pflegt in einem wichtigen Werke zu blättern, ehe man es ernstlich zu lesen anfängt. Meine Neugierde war, vor allen Dingen des Verfassers Meinung von dem Laokoon zu wissen; nicht zwar von der Kunst des Werkes, über welche er sich schon anderwärts erklärt hat, als nur von dem Alter desselben. Wem tritt er darüber bei? Denen, welchen Virgil die Gruppe vor Augen gehabt zu haben scheint? Oder denen, welche die Künstler dem Dichter nacharbeiten lassen?

Es ist sehr nach meinem Geschmacke, daß er von einer gegenseitigen Nachahmung gänzlich schweigt. Wo ist die absolute Notwendigkeit derselben? Es ist gar nicht unmöglich, daß die Aehnlichkeiten, die ich oben zwischen dem poetischen Gemälde und dem Kunstwerke in Erwägung gezogen habe, zufällige und nicht vorsätzliche Aehnlichkeiten sind; und daß das Eine so wenig das Vorbild des Andern gewesen, daß sie auch nicht einmal Beide einerlei Vorbild gehabt zu haben brauchen. Hätte indeß auch ihn ein Schein dieser Nachahmung geblendet, so würde er sich für die Ersteren haben erklären müssen. Denn er nimmt an, daß der Laokoon aus den Zeiten sei, da sich die Kunst unter den Griechen auf dem höchsten Gipfel ihrer

---

in Bezug auf das Verhältniß von Malerei und Poesie anstellt. Dennoch hielt ich mich nicht für berechtigt, die letzten 3 Kapitel fortzulassen, obwohl sie größtenteils dem Gebiete antiquarisch-gelehrter Forschung angehören. Sie hängen aber einerseits zu genau mit unserm Thema zusammen, und geben andererseits zu viel des Interessanten, als daß ich gewagt hätte, Text und Kommentar vor dem wirklichen Ende zu schließen.

Vollkommenheit befunden habe; aus den Zeiten Alexanders des Großen.

„Das gütige Schicksal", sagt er,[1] „welches auch über die Künste bei ihrer Vertilgung noch gewacht, hat aller Welt zum Wunder ein Werk aus dieser Zeit der Kunst erhalten, zum Beweise von der Wahrheit der Geschichte von der Herrlichkeit so vieler vernichteten Meisterstücke. Laokoon nebst seinen beiden Söhnen, vom Agesander, Appollodorus[2]) und Athenodorus aus Rhodus gearbeitet, ist nach aller Wahrscheinlichkeit aus dieser Zeit, ob man gleich dieselbe nicht bestimmen und, wie Einige gethan haben, die Olympias,[3]) in welcher diese Künstler geblüht haben, angeben kann."

In einer Anmerkung setzt er hinzu: „Plinius meldet kein Wort von der Zeit, in welcher Agesander und die Gehülfen an seinem Werke gelebt haben; Maffei[4]) aber, in der Erklärung alter Statuen, hat wissen wollen, daß diese Künstler in der achtundachtzigsten Olympias geblüht haben, und auf dessen Wort haben Andere, als Richardson, nachgeschrieben. Jener hat, wie ich glaube, einen Athenodorus unter des Polykletus[5])

[1]) Geschichte der Kunst (erschienen 1764), S. 347. (Anmerk. Lessings.) — In der Dresdener Ausgabe von 1815, Band VI, S. 101.

[2]) Nicht Apollodorus, sondern Polydorus. Plinius ist der Einzige, der diese Künstler nennt, und ich wüßte nicht, daß die Handschriften in diesem Namen von einander abgingen. Hardouin (der gelehrte franz. Jesuit und Herausgeber des Plinius, † 1729) würde es gewiß sonst angemerkt haben. Auch die älteren Ausgaben lesen alle Polydorus. Herr Winckelmann muß sich in dieser Kleinigkeit bloß verschrieben haben. (Anmerk. Lessings.) — Die Dresdener Ausgabe (1815 besorgt von Meyer und Schulze) giebt bereits den Namen Polydor, und weicht auch sonst von dem Wortlaute der ersten Ausgabe ab.

[3]) Olympias (gewöhnlicher Olympiade) ist der vierjährige Zeitraum, welcher zwischen den olympischen Spielen liegt und zur Bezeichnung der Zeitrechnung dient. Die Griechen begannen nämlich seit 776 v. Chr. die olympischen Spiele zu zählen und darnach die Olympiaden zu benennen. Man braucht also nur die betreffende Olympiade mit 4 zu multiplicieren und von 777 abzuziehen, so hat man das entsprechende letzte Jahr v. Chr. Die 88. Olympiade umfaßt darnach die Jahre 428—425, die 87. Olympiade die Jahre 432—429 v. Chr.

[4]) Maffei, italienischer Dichter und Archäologe (s. oben S. 53, Anm. 2).

[5]) Polykletus, ausgezeichneter griech. Bildhauer und Erzgießer aus Sikyon, lebte im Anfange des 5. Jahrhunderts v. Chr. und wetteiferte nicht ohne Erfolg mit Phidias

Schülern für einen von unsern Künstlern genommen, und da Polykletus in der siebenundachtzigsten Olympias geblüht, so hat man seinen vermeinten Schüler eine Olympias später gesetzt; andere Gründe kann Maffei nicht haben."

Er konnte ganz gewiß keine anderen haben. Aber warum läßt es Herr Winckelmann dabei bewenden, diesen vermeinten Grund des Maffei bloß anzuführen? Widerlegt er sich von sich selbst? Nicht so ganz. Denn wenn er auch schon von keinen andern Gründen unterstützt ist, so macht er doch schon für sich selbst eine kleine Wahrscheinlichkeit, wofern man nicht sonst zeigen kann, daß Athenodorus, des Polyklet Schüler, und Athenodorus, der Gehilfe des Agesander und Polydorus, unmöglich eine und eben dieselbe Person können gewesen sein. Zum Glücke läßt sich dieses zeigen, und zwar aus ihrem verschiedenen Vaterlande. Der erste Athenodorus war nach dem ausdrücklichen Zeugnisse des Pausanias[1]) aus Klitor in Arkadien,[2]) der andere hingegen nach dem Zeugnisse des Plinius aus Rhodus gebürtig.

Herr Winckelmann kann keine Absicht dabei gehabt haben, daß er das Vorgeben des Maffei durch Beifügung dieses Umstandes nicht unwidersprechlich widerlegen wollen. Vielmehr müssen ihm die Gründe, die er aus der Kunst des Werkes nach seiner unstreitigen Kenntniß zieht, von solcher Wichtigkeit geschienen haben, daß er sich unbekümmert gelassen, ob die Meinung des Maffei noch einige Wahrscheinlichkeit behalte, oder nicht. Er erkennt ohne Zweifel in dem Laokoon zu viele von den „ausdrucksvollen Feinheiten",[3]) die dem Lysippus[4])

Er schuf Athleten, schöne Knaben und Jünglinge, und hochgefeiert war sein „Knabe, der sich die Siegerbinde umlegt".

[1]) In seiner „Beschreibung Griechenlands", Phoc., Kap. 9, S. 819, Kuhnsche Ausgabe.

[2]) Dem mittleren und höchsten Teile des Peloponnes, einer gebirgigen, von einfachen Naturmenschen bewohnten Gegend.

[3]) Plinius, Buch XXXIV, Abschn. 19, S. 653. — Im Texte steht das von ihm gebrauchte Wort: „argutiis".

[4]) Lysippus, griech. Bildhauer und Erzgießer, um 330 v. Chr. besonders berühmt in seinen Darstellungen Alexanders d. Gr.

so eigen waren, mit welchen dieser Meister die Kunst zuerst bereicherte, als daß er ihn für ein Werk vor desselben Zeit halten sollte.

Allein, wenn es erwiesen ist, daß der Laokoon nicht älter sein kann als Lysippus, ist dadurch auch zugleich erwiesen, daß er ungefähr aus seiner Zeit sein müsse? daß er unmöglich ein weit späteres Werk sein könne? Damit ich die Zeiten, in welchen die Kunst in Griechenland bis zum Anfange der römischen Monarchie ihr Haupt bald wiederum empor hob, bald wiederum sinken ließ, übergehe: warum hätte nicht Laokoon die glückliche Frucht des Wetteifers sein können, welchen die verschwenderische Pracht der ersten Kaiser unter den Künstlern entzünden mußte? Warum könnten nicht Agesander und seine Gehilfen die Zeitverwandten eines Strongylion,[1] eines Arcesilaus,[2] eines Pasiteles,[3] eines Posidonius,[4] eines Diogenes[5]) sein? Wurden nicht die Werke auch dieser Meister zum Teil dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich geschätzt? Und wenn noch unbezweifelte Stücke von selbigen vorhanden wären. das Alter ihrer Urheber aber wäre unbekannt

---

[1]) Den griech. Bildhauer Strongylion versetzt Lessing, wie aus der Zusammenstellung mit Arcesilaus ꝛc. hervorgeht, irrtümlich in eine spätere Zeit (vgl. Blümner a. a. O. S. 299). Strongylion lebte vielmehr als Bildschnitzer und Erzgießer zu Athen um 410 v. Chr. Von ihm rühmte man eine Nachbildung des trojanischen Pferdes, eine Musengruppe und eine Amazone, welche Nero besonders liebte.

[2]) Arcesilaus, griech. Thonbildner, Erzgießer und Bildhauer um 74—46 v. Chr., ist bekannt durch eine Venus Genitrix, welche er für den von Cäsar dieser Göttin zu Rom erbauten Tempel fertigte.

[3]) Pasiteles, Bildhauer und Kunstschriftsteller, blühte zu Rom um 72—48 v. Chr. Er war wegen seiner sorgfältigen Studien der Natur berühmt und vorzüglich genannt wegen seines Kunstwerkes: „Der Schauspieler Roscius als Kind von einer Schlange umwunden“.

[4]) Der Bildhauer Posidonius wird wohl nur an dieser Stelle des Plinius genannt und ist nicht zu verwechseln mit dem ziemlich gleichzeitigen stoïschen Philosophen Posidonius, welcher als Gesandter in Rom 50 v. Chr. bedeutende Anregung zum Studium der griech. Philosophie gab.

[5]) Der Bildhauer Diogenes stammte aus Athen, lebte zur Zeit des Kaisers Augustus in Rom und hat, wie wir gleich hören, das Pantheon des Agrippa (27 v Chr.) mit Bildwerken geschmückt.

und ließe sich aus nichts schließen, als aus ihrer Kunst, welche göttliche Eingebung müßte den Kenner verwahren, daß er sie nicht ebensowohl in jene Zeiten setzen zu müssen glaubte, die Herr Winckelmann allein des Laokoon würdig zu sein achtet?

Es ist wahr, Plinius bemerkt die Zeit, in welcher die Künstler des Laokoon gelebt haben, ausdrücklich nicht. Doch wenn ich aus dem Zusammenhange der ganzen Stelle schließen sollte, ob er sie mehr unter die alten oder unter die neuern Artisten gerechnet wissen wollen: so bekenne ich, daß ich für das Letztere eine größere Wahrscheinlichkeit darin zu bemerken glaube. Man urteile.

Nachdem Plinius von den ältesten und größten Meistern in der Bildhauerkunst, dem Phidias,[1]) dem Praxiteles,[2]) dem Skopas,[3]) etwas ausführlicher gesprochen, und hierauf die übrigen, besonders solche, von deren Werken in Rom etwas vorhanden war, ohne alle chronologische Ordnung namhaft gemacht, so fährt er folgender Gestalt fort:[4]) „Von viel mehr andern Künstlern wird nicht gesprochen, da bei ausgezeichneten Kunstwerken bisweilen die Zahl der Künstler, welche daran gearbeitet haben, dem Ruhme in den Weg tritt, indem weder einer allein den Ruhm davontragen darf, noch mehrere gleichmäßig namhaft gemacht werden können, wie dies beim Laokoon der Fall ist, einem Werke, das allen Gemälden und gegossenen Bildern vorzuziehen ist, und sich im Hause des Kaisers Titus befindet. Drei ausgezeichnete Künstler, die Rhodier Agesander, Polydor und Athenodor, stellten ihn, seine Söhne und die wun-

---

[1]) Ueber Phidias vgl. S. 150.

[2]) Praxiteles, dessen Blütezeit um 360—330 v. Chr. ist, vertritt neben Phidias den Höhepunkt griechischer Kunst und war groß in der Darstellung der natürlichen Grazie, des Rührenden und Effektvollen.

[3]) Skopas, griech. Bildhauer von der Insel Paros, blühte um 350 v. Chr.

[4]) Plinius, Naturgeschichte, Buch XXXVI, nach der Uebersetzung von Strack, Teil III, S. 493.

derbaren Windungen der Schlangen, **dem Plane gemäß** (de consilii sententia), aus **einem**[1]) Steine auf. **Auf ähnliche Weise** (similiter) haben die Häuser der Kaiser auf dem Palatinus[2]) mit vorzüglichen Bildwerken angefüllt: Craterus[3]) in Gemeinschaft mit Pythodorus, Polydeukes[3]) mit Hermolaus, ein anderer Pythodorus mit Artemon, und für sich allein arbeitend Aphrodisius aus Tralles.[4]) Das Pantheon des Agrippa[5]) schmückte der Athener Diogenes, und die Karyatiden[6]) an den Säulen dieses Tempels werden, wie wenig andere Kunstwerke, geschätzt; desgleichen die im Giebel angebrachten Statuen, die aber wegen der Höhe ihres Standplatzes weniger berühmt sind."[7])

---

1) Es liegt hier ein Irrtum des Plinius vor, denn die Laokoon-Gruppe im Vatikan an deren Originalität gar nicht zu zweifeln ist, besteht aus sechs — allerdings vorzüglich gefügten — Stücken. Der Irrtum ist um so verzeihlicher, als auch Winckelmann nur zwei Stücke erkannte.

2) Der palatinische Hügel lag in der Mitte der übrigen und bildete vornehmlich seit Augustus den Sitz und das Centrum der Weltherrschaft.

3) Von Craterus und den andern genannten Künstlern sind keine weiteren Nachrichten vorhanden. Statt Polideukes geben andere Handschriften Polydektes.

4) Tralles, eine Stadt in dem kleinasiatischen Karien oder Lydien; das lateinische Adjektiv davon heißt Trallianus.

5) Das Pantheon, d. h. ein der Verehrung aller Götter geweihter Tempel, wurde auf dem Marsfelde im Jahre 27 v. Chr. von Agrippa [63 v. Chr. bis 12 n. Chr.], dem Freunde des Augustus und dem Förderer der bildenden Künste, erbaut.

6) Karyatiden sind langbekleidete Frauengestalten, welche an Stelle der Säulen das Gebälk tragen.

7) Diese schon in der Einleitung erwähnte Stelle des Plinius, — die einzige aus dem Altertum, welche der Laokoon-Gruppe Erwähnung thut, — ist der Hauptttummelplatz philologischer und antiquarischer Auslegung geworden. Am ausführlichsten berichtet über diese Streitfrage Overbeck in seiner „Geschichte der griechischen Plastik", Leipzig 1858, Bd. II, S. 166 ff. Er ist entschieden der Ansicht, daß sich aus den Worten des Plinius **nichts** über die Zeit der Entstehung der Marmorgruppe herauserklären lasse. Derselben Ansicht ist unter Andern Professor Prien in seiner Schrift „Ueber die Laokoon-Gruppe, ein Werk der rhodischen Schule", Lübeck 1856, und Lübke, „Geschichte der Plastik", Leipzig 1863, S. 202. Dennoch ist nicht zu verhehlen, daß dadurch Lessings scharfsinnige Interpretation der Stelle des Plinius keineswegs widerlegt ist. Sie wird vielmehr noch durch einen

Von allen den Künstlern, welche in dieser Stelle genannt werden, ist Diogenes von Athen derjenige, dessen Zeitalter am unwidersprechlichsten bestimmt ist. Er hat das Pantheum des Agrippa ausgeziert; er hat also unter dem Augustus gelebt. Doch man erwäge die Worte des Plinius etwas genauer, und ich denke, man wird auch das Zeitalter des Craterus und Pythodorus, des Polydeukes und Hermolaus, des zweiten Pythodorus und Artemons, so wie des Aphrodisius Tralliamus, eben so unwidersprechlich bestimmt finden. Er sagt von ihnen: „Sie haben die Häuser der Kaiser auf dem Palatinus mit vorzüglichen Bildwerken angefüllt.“ Ich frage: kann dieses wohl nur so viel heißen, daß von ihren vortrefflichen Werken die Paläste der Kaiser angefüllt gewesen? In dem Verstande nämlich, daß die Kaiser sie überall zusammen suchen und nach Rom in ihre Wohnungen versetzen lassen? Gewiß nicht. Sondern Sie müssen ihre Werke ausdrücklich für diese Paläste der Kaiser gearbeitet, sie müssen zu den Zeiten dieser Kaiser gelebt haben. Daß es späte Künstler gewesen, die nur in Italien gearbeitet, läßt sich auch schon daher schließen, weil man ihrer sonst nirgends gedacht findet. Hätten sie in Griechenland in früheren Zeiten gearbeitet, so würde Pausanias ein oder das andere Werk von ihnen gesehen und ihr Andenken uns aufbehalten haben. Ein Pythodorus kommt zwar bei ihm vor,[1]) allein Hardouin hat sehr Unrecht, ihn für den Pythodorus in der Stelle des Plinius zu halten. Denn Pausanias nennt die Bildsäule der Juno,

---

bedeutenden Kenner des Altertums, den Professor Lachmann, wesentlich unterstützt, der den Ausdruck „de consilii sententia“ als einen technischen bezeichnet, und eine bestimmte kaiserliche Behörde darunter versteht, welche den Auftrag zu der Gruppe gab. Habe ich trotz alledem mich für die rhodische Schule, d. h. für die Zeit von etwa 250 – 200 v. Chr. entschieden, so geschah es, weil man den inneren, aus der Entwicklung der Kunst hergenommenen Gründen kaum widersprechen kann. Vgl. auch Blümner a. a. O. S. 300 f.

[1]) „Beschreibung Griechenlands“, Kap. XXXIV, S. 778, Kuhnsche Ausg. (Anmerk. Lessings.)

die er von der Arbeit des Ersteren zu Koronea in Böotien sah, ein „altes" Bild, welche Benennung er nur den Werken derjenigen Meister giebt, die in den allerersten und rauhesten Zeiten der Kunst, lange vor einem Phidias und Praxiteles, gelebt hatten. Und mit Werken solcher Art werden die Kaiser gewiß nicht ihre Paläste ausgezrert haben. Noch weniger ist auf die andere Vermutung des Hardouin zu achten, das Artemon vielleicht der Maler gleichen Namens sei, dessen Plinius an einer anderen Stelle gedenkt. Name und Name geben nur eine sehr geringe Wahrscheinlichkeit, derenwegen man noch lange nicht befugt ist, der natürlichen Auslegung einer unverfälschten Stelle Gewalt anzuthun.

Ist es aber sonach außer allem Zweifel, daß Craterus und Pythodorus, daß Polydeukes und Hermolaus mit den Uebrigen unter den Kaisern gelebt, deren Paläste sie mit ihren trefflichen Werken angefüllt: so dünkt mich, kann man auch denjenigen Künstlern kein ander Zeitalter geben, von welchen Plinius auf jene durch ein „auf ähnliche Weise" übergeht. Und dieses sind die Meister des Laokoon. Man überlege es nur: wären Agesander, Polydorus und Athenodorus so alte Meister, als wofür sie Herr Winckelmann hält; wie unschicklich würde ein Schriftsteller, dem die Präcision des Ausdrucks keine Kleinigkeit ist, wenn er von ihnen auf einmal auf die allerneuesten Meister springen müßte, diesen Sprung mit einem „auf ähnliche Weise"[1]) thun?

Doch man wird einwenden, daß sich dieses „auf ähnliche Weise" nicht auf die Verwandtschaft in Ansehung des Zeitalters, sondern auf einen andern Umstand beziehe, welchen diese in Betrachtung der Zeit so unähnlichen Meister mit einander gemein gehabt hätten. Plinius rede nämlich von solchen Künstlern, die in Gemeinschaft gearbeitet und wegen dieser Gemeinschaft unbekannter geblieben wären, als sie verdienten,

---

1) Im Texte steht: mit einem „gleicher Gestalt".

Denn da keiner sich die Ehre des gemeinschaftlichen Werks allein anmaßen können, alle aber, die daran teilgehabt, jederzeit zu nennen, zu weitläufig gewesen wäre: so wären ihre sämmtlichen Namen darüber vernachlässigt worden. Dieses sei den Meistern des Laokoon, dieses sei so manchen andern Meistern wiederfahren, welche die Kaiser für ihre Paläste beschäftigt hätten.

Ich gebe dieses zu. Aber auch so noch ist es höchst wahrscheinlich, daß Plinius nur von neuern Künstlern sprechen wollen, die in Gemeinschaft gearbeitet. Denn hätte er auch von älteren reden wollen, warum hätte er nur allein der Meister des Laokoon erwähnt? Warum nicht auch anderer? Eines Onatas[1]) und Kalliteles,[2]) eines Timokles[3]) und Timarchides,[3]) oder der Söhne dieses Timarchides, von welchen ein gemeinschaftlich gearbeiteter Jupiter in Rom war.[4]) Herr Winckelmann sagt selbst, daß man von dergleichen älteren Werken, die mehr als einen Vater gehabt, ein langes Verzeichniß machen könne.[5]) Und Plinius sollte sich nur auf die einzigen Agesander, Polydorus und Athenodorus besonnen haben, wenn er sich nicht ausdrücklich nur auf die neuesten Zeiten hätte einschränken wollen?

Wird übrigens eine Vermutung um so viel wahrscheinlicher, je mehrere und größere Unbegreiflichkeiten sich daraus erklären lassen, so ist es die, daß die Meister des Laokoon unter den ersten Kaisern geblüht haben, gewiß in einem sehr hohen Grade. Denn hätten sie in Griechenland zu den Zeiten, in welche sie Herr Winckelmann setzt, gearbeitet; hätte der Laokoon selbst

---

[1]) Onatas blühte als griech. Bildhauer um 468 v. Chr. und wird für den vorzüglichsten Künstler der äginetischen Schule gehalten.

[2]) Kalliteles, des Vorigen Sohn und Schüler, verfertigte mit ihm eine Statue des Merkur, die in Olympia von den Pheneaten geweiht wurde.

[3]) Timokles verfertigte um 160 v. Chr. mit dem Athenienfischen Erzgießer und Bildhauer Timarchides ein bärtiges Bild des Asklepios.

[4]) Plinius XXXVI, 4, S. 730. (Anmerk. Lessings.)

[5]) Geschichte der Kunst, Teil II, Seite 331. (Anmerk. Lessings.)

in Griechenland ehedem gestanden: so müßte das tiefe Stillschweigen, welches die Griechen von einem solchen Werke („das allen Werken der Malerei und Plastik vorzuziehen ist") beobachtet hätten, äußerst befremden. Es müßte äußerst befremden, wenn so große Meister weiter gar nichts gearbeitet hätten, oder wenn Pausanias von ihren übrigen Werken in ganz Griechenland, eben so wenig wie von dem Laokoon, zu sehen bekommen hätte. In Rom hingegen konnte das größte Meisterstück lange im Verborgenen bleiben, und wenn Laokoon auch bereits unter dem Augustus wäre verfertigt worden, so dürfte es doch gar nicht sonderbar scheinen, daß erst Plinius seiner gedacht, seiner zuerst und zuletzt gedacht. Denn man erinnere sich nur, was er von einer Venus des Skopas sagt,[1]) die zu Rom in einem Tempel des Mars stand: „Außerdem ist von ihm eine Venus da, welche selbst die Praxitelische übertrifft und jeden Ort berühmt machen würde. Zu Rom freilich zieht die Masse solcher Werke Vergessenheit und mehr noch die Uebermenge von Verpflichtungen und Geschäften von der Betrachtung ab, während zu deren Bewunderung Muße und große örtliche Stille erforderlich ist."

Diejenigen, welche in der Gruppe Laokoon so gern eine Nachahmung des Virgilischen Laokoon sehen wollen, werden, was ich bisher gesagt, mit Vergnügen ergreifen. Noch fiel mir eine Mutmaßung bei, die sie gleichfalls nicht sehr mißbilligen dürften. Vielleicht, könnten sie denken, war es Asinius Pollio,[2]) der den Laokoon des Virgil durch griechische Künstler ausführen ließ. Pollio war ein besonderer Freund des Dichters, überlebte den Dichter, und scheint sogar ein eigenes Werk über die Aeneis geschrieben zu haben. Denn wo sonst, als in einem eigenen Werke über dieses Gedicht, können so

---

[1]) Plinius Buch XXXVI, S. 490, in der Uebersetzung von Strack.

[2]) Asinius Pollio war ein eifriger Kunstfreund und galt als solcher viel am Hofe des Kaisers Augustus.

leicht die einzelnen Anmerkungen gestanden haben, die Servius aus ihm anführt?[1]) Zugleich war Pollio ein Liebhaber und Kenner der Kunst, besaß eine reiche Sammlung der trefflichsten alten Kunstwerke, ließ von Künstlern seiner Zeit neue fertigen, und dem Geschmacke, den er in seiner Wahl zeigte, war ein so kühnes Stück wie Laokoon vollkommen angemessen: „überhaupt heiß und heftig in seinen Wünschen, wollte er auch seine Gebäude zu Gegenständen der Bewunderung machen."[2]) Doch da das Kabinet des Pollio zu den Zeiten des Plinius, als Laokoon in dem Palaste des Titus stand, noch ganz unzertrennt an einem besonderen Orte beisammen gewesen zu sein scheint: so möchte diese Mutmaßung von ihrer Wahrscheinlichkeit wiederum etwas verlieren. Und warum könnte es nicht Titus selbst gethan haben,[3]) was wir dem Pollio zuschreiben wollen?

XXVII.

Für diese Behauptung sprechen auch noch andere Gründe.

Ich werde in meiner Meinung, daß die Meister des Laokoon unter den ersten Kaisern gearbeitet haben, wenigstens so alt gewiß nicht sein können, als sie Herr Winckelmann ausgiebt, durch eine kleine Nachricht bestärkt, die er selbst zuerst bekannt macht. Sie ist diese:[4])

„Zu Nettuno, ehemals Antium,[5]) hat der Herr Kardinal

---

[1]) Servius, römischer Grammatiker aus dem 4. Jahrhundert n. Chr., hat einen schätzenswerten Kommentar zu Virgils Dichtungen geschrieben.

[2]) Worte des Plinius, Buch XXXVI, S. 729. (Anmerk. Lessings.)

[3]) Diese Vermutung würde durch die Uebersetzung „nach dem Beschlusse der Kommission" (de consilii sententia) außerordentlich unterstützt werden.

[4]) Geschichte der Kunst, Theil II, S. 347. (Anmerk. Lessings.)

[5]) Antium (jetzt Capo d'Anzo), eine Stadt im alten Latium, etwa 3 Meilen südlich von Rom, am Meere gelegen, war ein Lieblings-Sommeraufenthalt der vornehmen Römer. Die dortigen Tempel und Villen enthielten reiche Kunstschätze, und viel Herr-

Alexander Albani[1]) im Jahre 1717, in einem großen Gewölbe, welches im Meere versunken lag, eine Vase[2]) entdeckt, welche von schwarz gräulichem Marmor ist, den man jetzt Bigio[3]) nennt, in welche die Figur eingefügt war; auf derselben befindet sich folgende Inschrift:

ΑΘΑΝΟΔΩΡΟΣ ΑΓΗΣΑΝΔΡΟΥ
ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ[4])

(„Athanodorus, Agesanders Sohn aus Rhodus, hat es gemacht"). Wir lernen aus dieser Inschrift, daß Vater und Sohn am Laokoon gearbeitet haben, und vermutlich war auch Apollodorus (Polydorus) Agesanders Sohn: denn dieser Athanodorus kann kein anderer sein, als der, welchen Plinius nennt. Es beweist ferner diese Inschrift, daß sich mehr Werke der Kunst, als nur allein drei, wie Plinius will, gefunden haben, auf welche die Künstler das Wort „gemacht" in vollendeter und bestimmter Zeit gesetzt, nämlich: „er hat gemacht";

---

liches ist von da auf die Nachwelt gekommen (Apollo v. Belvedere, der Borghesische Fechter u. a. m.

1) Alexander Albani, geb. 1692, seit 1721 Kardinal, gest. 1779, war Bibliothekar im Vatican. Er besaß eine reiche Sammlung griechischer und römischer Altertümer und lebte in stetem Verkehr mit Winckelmann, Mengs und andern Kunstkennern.

2) Nicht Vase, wie allerdings seit Lachmann fast in allen Ausgaben (ausgenommen Hempel und Blümner) steht. Vase = Basis, also das Piedestal, „in welche die Figur eingefügt war".

3) Bigio, italienisch = grau.

4) Es schien nöthig, die griechischen Worte (Athanadoros Agesandrou Rhodios epoiëse) im Text zu lassen. Die Uebersetzung folgt ja sofort oben. Hierbei die grammatische Bemerkung, daß die griechische Sprache — gleich dem französischen Défini — eine besondere Form für eine bestimmt begrenzte, vollendete Handlung hat. Es ist dies der sogenannte Aorist. Ihm gegenüber steht das Imperfektum, die unbestimmte, unvollendete Zeitdauer bezeichnend. Die lateinische Sprache übersetzt den Aorist durch das historische Perfektum, das Imperfektum ebenfalls durch das Imperfektum. Wir Deutsche gebrauchen für Beides unser sog. Imperfektum, müssen hier jedoch der Deutlichkeit wegen den Unterschied machen: Aorist = „er hat gemacht"; Imperf. = „er machte", „er arbeitete daran" (lateinisch fecit — faciebat; griechisch ἐποίησε — ἐποίει. Wir wollen hierbei nicht unerwähnt lassen, daß nach neuern Untersuchungen Lessings gelehrte Unterscheidung zwischen Aorist und Imperfektum als Merkmal für die Entstehungszeit einer Statue keine allgemein gültige Berechtigung zu haben scheint. (Vergl. Welcker, Alte Denkmäler, I. Teil. Göttingen 1849. S. 349.)

er berichtet, daß die übrigen Künstler aus Bescheidenheit sich in unbestimmter Zeit ausgedrückt: „er machte".

Darin wird Herr Winckelmann wenig Widerspruch finden, daß der Athanodorus in dieser Inschrift kein anderer als der Athenodorus sein könne, dessen Plinius unter den Meistern des Laokoon gedenkt. Athanodorus und Athenodorus ist auch völlig ein Name; denn die Rhodier bedienten sich des dorischen Dialekts.[1]) Allein über das, was er sonst daraus folgern will, muß ich einige Anmerkungen machen.

Das Erste, daß Athenodorus ein Sohn des Agesander gewesen sei, mag hingehen. Es ist sehr wahrscheinlich, nur nicht unwidersprechlich. Denn es ist bekannt, daß es alte Künstler gegeben, die, anstatt sich nach ihrem Vater zu nennen, sich lieber nach ihrem Lehrmeister nennen wollen. Was Plinius von den Gebrüdern Appollonius[2]) und Tauriskus[2]) sagt, leidet nicht wohl eine andere Auslegung.

Aber wie? Diese Inschrift soll zugleich das Vorgeben des Plinius widerlegen, daß sich nicht mehr als drei Kunstwerke[3]) gefunden, zu welchen sich ihre Meister in der vollendeten Zeit (anstatt des „er machte" durch „er hat gemacht") bekannt hätten? Diese Inschrift? Warum sollen wir erst aus dieser Inschrift lernen, was wir längst aus vielen andern hätten lernen können? Hat man nicht schon auf der Statue des Germanikus:[4])

---

[1]) Der dorische Dialekt, dem dorischen Volksstamme angehörig beherrschte einen Teil des griechischen Festlandes (Peloponnes) und der Inseln. Er steht, als der härtere, dem weicheren attischen und ionischen gegenüber.

[2]) Apollonius und Tauriskus stammen aus Tralles in Carien oder Lydien; sie gehören mit ihren Werken der Nachblüte griechischer Plastik an (nach Alexander d. Gr.) und sind die Meister des sogenannten Farnesischen Stiers. Von ihnen sagt Plinius (Buch XXXVI, S. 492): „Sie erregten einen Streit ihrer Eltern darüber, wem sie angehörten, indem sie öffentlich erklärten, Menekrates scheine ihr Vater zu sein, Artemidoros aber sei es nur äußerlich", das heißt doch wohl, Menekrates sei ihr Lehrer, ihr geistiger Vater.

[3]) Man vergleiche die sofort in der Uebersetzung mitzuteilende Stelle aus der Zueignungsschrift des Plinius Teil I, S. 5 u. 6 (Deutsche Ausgabe von Strack).

[4]) Kleomenes, Bildhauer, Vater und Sohn, Künstler in Athen, von denen der Aeltere der Meister der Mediceïschen Venus sein soll. Sie lebten in der zweiten Hälfte

„Kleomenes — hat es gemacht“ gefunden? Auf der sogenannten Vergötterung des Homer:[1]) „Archelaus — hat es gemacht“? Auf der bekannten Vase zu Gaëta: „Salpion[2]) — hat es gemacht“ u. s. w.

Herr Winckelmann kann sagen: „Wer weiß dieses besser als ich? Aber, wird er hinzusetzen: desto schlimmer für den Plinius. Seinem Vorgeben ist also um so öfter widersprochen; es ist um so gewisser widerlegt.“

Noch nicht. Denn wie, wenn Herr Winckelmann den Plinius mehr sagen ließe, als er wirklich sagen wollen? Wenn also die angeführten Beispiele, nicht das Vorgeben des Plinius, sondern bloß das Mehrere, welches Herr Winckelmann in dieses Vorgeben hineingetragen, widerlegten? Und so ist es wirklich. Ich muß die ganze Stelle anführen. Plinius will in seiner Zueignungsschrift an den Titus von seinem Werke mit der Bescheidenheit eines Mannes sprechen, der es selbst am besten weiß, wie viel demselben zur Vollkommenheit noch fehle. Er findet ein merkwürdiges Exempel einer solchen Bescheidenheit bei den Griechen, über deren prahlende, viel versprechende Büchertitel er sich ein wenig aufgehalten, und sagt: „Um mir aber nicht den Anschein zu geben, als tadle ich die Griechen in Allem, so möchte ich bald nach jenen Schöpfern der bildenden Künste beurteilt werden, die ihren vollendeten Werken, wie Du in diesen Büchern angegeben finden wirst, und selbst denen,

---

des 1. Jahrhunderts v. Chr. Der Name des Sohnes steht auch als Verfertiger auf der Schildkröte an der unter dem Namen des Germanikus bekannten Portrait-Statue. Daß diese aber nicht der talentvolle Sohn des Drusus, dessen früher Tod dem Tiberius zugeschrieben wird, sein kann, sondern nach Gebärden und Attributen auf einen römischen Redner hinweist, scheint außer Zweifel. (Vergl. Thiersch, Epoche der bildenden Kunst.)

4) Nach dem Stil dieses Basreliefs, welches die Apotheose des Homer darstellt und sich jetzt in England befindet, erscheint es als eine römische Arbeit aus dem 1. Jahrhundert v. Chr.

5) Von dem Bildhauer Salpion aus Athen sind keine weiteren Nachrichten vorhanden.

welche wir nicht sattsam bewundern können, eine schwankende Aufschrift gaben, wie „Apelles **arbeitete daran**“ oder Polykleitos; als ob ihre Werke doch nur immer erst angefangen und noch unvollendet wären, um bei den verschiedenen Beurteilungen dem Künstler den Weg zur Entschuldigung offen zu lassen, daß er Alles, was noch vermißt werden möchte, noch verbessert haben würde, wenn er nicht bei der Arbeit unterbrochen worden wäre. Es war also nur Bescheidenheit, daß sie all ihren Werken eine Unterschrift gaben, als wären es ihre jüngsten, und als wären sie bei jedem einzelnen durch ein ungünstiges Schicksal abgerufen worden. **Nicht mehr als drei**, so viel ich weiß, tragen, wie man sagt, bestimmt die Aufschrift „der und der **hat es gemacht**“ und ich werde sie gehörigen Ortes namhaft machen, woraus sich ergiebt, daß der Künstler vollkommen beruhigt in Hinsicht der darauf verwendeten Kunst war; aber freilich erfuhren alle drei daher auch die gehässigsten Urteile.“ Ich bitte auf die Worte des Plinius: „jenen Schöpfern der bildenden Künste“ aufmerksam zu sein. Plinius sagt nicht, daß die Gewohnheit, in der unvollendeten Zeit[1]) sich zu seinem Werke zu bekennen, allgemein gewesen, daß sie von allen Künstlern, zu allen Zeiten beobachtet worden; er sagt ausdrücklich, daß nur die ersten alten Meister, „jene Schöpfer der bildenden Künste“, ein Apelles, ein Polyklet und ihre Zeitverwandte diese kluge Bescheidenheit gehabt hätten; und da er diese nur allein nennt, so giebt er stillschweigend, aber deutlich genug zu verstehen, daß ihre Nachfolger, besonders in den späteren Zeiten, mehr Zuversicht auf sich selber geäußert.[2])

---

[1]) D. h. im Imperfektum: „— — — arbeitete daran.“

[2]) Ob aus der angeführten Stelle des Plinius wirklich so viel hergeleitet werden kann, lasse ich dahin gestellt. Vielleicht wäre überhaupt auf sie kein so großes Gewicht

Dieses aber angenommen, wie man es annehmen muß, so kann die entdeckte Aufschrift von dem einen der drei Künstler des Laokonn ihre völlige Richtigkeit haben, und es kann demungeachtet wahr sein, daß, wie Plinius sagt, nur etwa drei Werke vorhanden gewesen, in deren Aufschriften sich ihre Urheber der vollendeten Zeit bedient; nämlich unter den ältern Werken, aus den Zeiten des Apelles, des Polyklets, des Nicias,[1] des Lysippus. Aber das kann sodann seine Richtigkeit nicht haben, daß Athenodorus und seine Gehilfen Zeitverwandte des Apelles und Lysippus gewesen sind, zu welchen sie Herr Winckelmann machen will. Man muß vielmehr so schließen: Wenn es wahr ist, daß unter den Werken der älteren Künstler, eines Apelles, eines Polyklets und der übrigen aus dieser Klasse nur etwa drei gewesen sind, in deren Aufschriften die vollendete Zeit von ihnen gebraucht worden; wenn es wahr ist, daß Plinius diese drei Werke selbst namhaft gemacht hat, so kann Athenodorus, von dem keines dieser drei Werke ist, und der sich demungeachtet auf seinen Werken der vollendeten Zeit bedient, zu jenen alten Künstlern nicht gehören, er kann kein Zeitverwandter des Apelles, des Lysippus sein, sondern er muß in spätere Zeiten gesetzt werden.

Kurz, ich glaube, es ließe sich als ein sehr zuverlässiges Kriterium angeben, daß alle Künstler, die das „er hat gemacht"

---

zu legen, und in den Worten einer solchen Dedikation an den Kaiser mehr Schmuck des Ausdrucks als historische Treue zu suchen. Lessing bemerkt auch in einer weitläufig ausgeführten Anmerkung ganz richtig, daß Plinius sein Versprechen, die drei zu nennen, entweder gar nicht oder nur sehr obenhin ausgeführt hat. In den von den Auslegern mühsam zusammengesuchten Stellen (Buch XXXV, 10 u. 39) ist zweimal, von Lysippus und Nicias, allerdings der Aorist gebraucht, bei einem dritten Künstler, Philocharis, aber, der ein Gemälde für die römische Kurie gemacht hatte, in dem besonders die Aehnlichkeit zwischen Vater und Sohn bewundert wurde, mußte man dies Tempus erst hineinerklären. In keiner Stelle aber bezieht sich Plinius auf sein Versprechen in der Widmung, er scheint also selbst nicht so viel darauf gegeben zu haben.

[1]) Nicias, Sohn des Nicomedes aus Athen, leistete als Maler dem Praxiteles hilfreiche Hand, lebte also um 350 v. Chr. Die alten Schriftsteller rühmen viele Werke von ihm, besonders die homerische Nekromantie (Befragung der Toten).

gebraucht, lange nach den Zeiten Alexanders des Großen, kurz vor oder unter den Kaisern geblüht haben. Von dem *Kleomenes* ist es unstreitig; von dem *Archelaus* ist es höchst wahrscheinlich; und von dem *Salpion* kann wenigstens das Gegenteil auf keine Weise erwiesen werden. Und so von den Uebrigen, den Athenodorus nicht ausgeschlossen.

Herr Winckelmann selbst mag hierüber Richter sein! Doch protestiere ich gleich im Voraus wider den umgekehrten Satz. Wenn alle Künstler, welche „er hat es gemacht" gebraucht, unter die späten gehören, so gehören darum nicht alle, die sich des „er machte es" bedient, unter die ältern. Auch unter den spätern Künstlern können einige diese einem großen Manne so wohl anstehende Bescheidenheit wirklich besessen, und andere sie zu besitzen sich gestellt haben.

XXVIII.

Der sogenannte *Borghesische Fechter* ist die von Cornelius Nepos beschriebene Statue des *Chabrias*.[1])

Nach dem Laokoon war ich auf nichts neugieriger, als auf das, was Herr Winckelmann von dem sogenannten *Borghesischen Fechter* sagen möchte. Ich glaube eine Entdeckung

---

[1]) Wir schicken voran, daß bereits Lessing selbst in seinen *Antiquarischen Briefen* (Werke VIII, S. 106 und besonders 118) diese Behauptung zurücknimmt und mit der ihm eigentümlichen Wahrheitsliebe selbst Beweise gegen die Annahme beibringt, daß der „*Borghesische Fechter*" den Chabrias darstellt. — Die spätere Kunstforschung hat sodann über die Streitfrage das richtige Licht verbreitet und kommt zu folgendem Resultat: Die in Antium gefundene Statue, welche jetzt im Louvre zu Paris steht, von ihrem längeren Aufenthalt in der Villa Borghese (in Rom) aber den Namen des „*Borghesischen Fechters*" führt, ist ein Werk des griechischen Bildhauers *Agasias*, Sohn des Dositheos aus Ephesus (so nennt sich der Künstler selbst auf dem Stamme, der die Statue stützt); sie stellt *irgend einen Helden* dar, der mit erhobenem Schild und mit dem *Schwerte* gegen einen höher stehenden Feind, am wahrscheinlichsten gegen einen Reiter, ankämpft. Die Zeit der Entstehung der Statue fällt in die Regierung des Kaisers Augustus. — Einzelne Einwürfe gegen die Annahme *Lessings* werden diese aus dem genauen Studium der Statue hervorgegangene Behauptung zu bekräftigen im Stande sein.

über diese Statue gemacht zu haben, auf die ich wir alles einbilde, was man sich auf dergleichen Entdeckungen einbilden kann.

Ich besorgte schon, Herr Winckelmann würde mir damit zuvorgekommen sein. Aber ich finde nichts dergleichen bei ihm, und wenn nunmehr mich etwas mißtrauisch in ihre Richtigkeit machen könnte, so würde es eben das sein, daß meine Besorgnis nicht eingetroffen.

„Einige", sagt Herr Winckelmann,[1]) „machen aus dieser Statue einen Diskobolus, das ist, der mit dem Disko[2]) oder mit einer Scheibe von Metall wirft, und dieses war die Meinung des berühmten Herrn von Stosch[3]) in einem Schreiben an mich, aber ohne genugsame Betrachtung des Standes, worin dergleichen Figur will gesetzt sein. Denn Derjenige, welcher etwas werfen will, muß sich mit dem Leibe hinterwärts zurückziehen, und indem der Wurf geschehen soll, liegt die Kraft auf dem nächsten Schenkel, und das linke Bein ist müßig; hier aber ist das Gegenteil. Die ganze Figur ist vorwärts geworfen und ruht auf dem linken Schenkel, und das rechte Bein ist hinterwärts auf das Aeußerste ausgestreckt. Der rechte Arm ist neu, und man hat ihm in die Hand ein Stück von einer Lanze[4]) gegeben; auf dem linken Arm sieht

---

[1]) Geschichte der Kunst II, S. 394. (Anmerk. Lessings.)

[2]) Diskus, eine Wurfscheibe von Metall oder Stein, 2 Zoll dick, 1 Fuß im Durchmesser, mit einem Loch und Riemen im Mittelpunkte. Man warf ihn entweder in die Höhe oder in die Weite. (Diskobolus, griech. = Diskuswerfer.)

[3]) Baron Philipp v. Stosch (geb. 1691 zu Küstrin, gest. daselbst 1757) war ein äußerst gründlicher Kunstkenner und eifriger Sammler. Winckelmann machte sich durch seine sorgfältigen Kataloge um diese Sammlungen sehr verdient, und Friedrich d. Gr. kaufte u. a. die im Berliner Museum befindliche Sammlung geschnittener Steine von Stosch.

[4]) „Es ist keine Lanze, sondern ein Schwert, denn so wie der Held steht, das rechte Bein vorgestellt, das linke aufs Aeußerste zurückgestemmt, kann er ohne zu fallen, unmöglich einen Stoß von rechts nach links führen, sondern er kann nur ausholen, um einen Schlag von links nach rechts zu thun, welcher zugleich die in der extremsten Weise bewegten Glieder mit natürlichem Schwunge in eine ruhigere Lage zurückschieben wird." So Overbeck, „Geschichte der griech. Plastik", Teil II, S. 253; vergl. Lübke, „Geschichte der Plastik", S. 232.

man den Riemen von dem Schilde, welchen er gehalten hat. Betrachtet man, daß der Kopf und die Augen aufwärts gerichtet sind, und daß die Figur sich mit dem Schilde vor etwas, das von oben herkommt, zu verwahren scheint, so könnte man diese Statue mit mehrerem Rechte für eine Vorstellung eines Soldaten halten, welcher sich in einem gefährlichen Stande besonders verdient gemacht hat;[1]) den Fechtern in Schauspielen ist die Ehre einer Statue unter den Griechen vermutlich niemals widerfahren, und dieses Werk scheint älter als die Einführung der Fechter unter den Griechen zu sein."

Man kann nicht richtiger urteilen. Diese Statue ist eben so wenig ein Fechter, als ein Diskobolus; es ist wirklich die Vorstellung eines Kriegers, der sich in einer solchen Stellung bei einer gefährlichen Gelegenheit hervorthat. Da Herr Winckelmann aber dieses so glücklich erriet, wie konnte er hier stehen bleiben? Wie konnte ihm der Krieger nicht beifallen, der vollkommen in dieser nämlichen Stellung die völlige Niederlage eines Heeres abwandte, und dem sein erkenntliches Vaterland eine Statue vollkommen in der nämlichen Stellung setzen ließ?

Mit einem Worte: die Statue ist Chabrias.[2])

Der Beweis ist folgende Stelle des Nepos in dem Leben dieses Feldherrn:[3]) „Auch dieser wurde zu den größten Feldherren gezählt und vollbrachte viele denkwürdige Thaten. Aus denselben tritt aber besonders das Manöver hervor, welches er in der Schlacht bei Theben machte, als er

---

[1]) Der gänzliche Mangel geistigen, auf unser Gemüt und Mitgefühl wirkenden Ausdrucks deutet vielmehr darauf hin, daß wir es mit einer allerdings meisterhaft ausgeführten, in der anatomischen Behandlung unübertroffenen Kunststudie zu thun haben.

[2]) Chabrias, der berühmte Feldherr der Athener, that sich besonders in dem Kampfe hervor, in welchem Athen auf der Seite Thebens gegen Sparta stand. Die aus dem bekannten römischen Schriftsteller Cornelius Nepos entnommene Stelle berichtet über das Manöver, welches Chabrias dem spartanischen Könige Agesilaus gegenüber am Berge Cithäron im Jahre 378 v. Chr. ausführte.

[3]) Cornelius Nepos, „Lebensbeschreibung ausgezeichneter Feldherrn", XII, Kap. 1.

den Böotiern zu Hülfe gekommen war. Da nämlich der Oberanführer Agesilaus bereits des Sieges gewiß zu sein glaubte und die Mietstruppen in die Flucht geschlagen hatte, befahl jener der übrigen Phalanx, nicht von der Stelle zu weichen, sondern das Knie gegen den Schild zu stemmen, die Lanze vorzustrecken und so den Feind zu erwarten. Als Agesilaus dies Ungewöhnliche erblickte, wagte er nicht vorzurücken, sondern rief die Seinigen, die schon anstürmten, durch Trompetensignale zurück. — Diese That wurde in ganz Griechenland so sehr gepriesen, daß Chabrias sich in jener Stellung eine Statue wünschte, und diese auch von Staats wegen ihm auf dem Markte zu Athen errichtet wurde. Daher kam es, daß späterhin Athleten und andere Künstler diejenigen Stellungen für ihre Statuen benutzten, in denen sie den Sieg erlangt hatten."

Ich weiß es, man wird noch einen Augenblick anstehen, mir Beifall zu geben; aber ich hoffe, auch wirklich nur einen Augenblick. Die Stellung des Chabrias scheint nicht vollkommen die nämliche zu sein, in welcher wir die Borghesische Statue erblicken. Die vorgeworfene Lanze ist beiden gemein,[1]) aber den vom Schilde gebrauchten Ausdruck erklären die Ausleger dahin: Chabrias wies seinen Soldaten, wie sie sich mit dem Knie gegen den Schild stemmen und hinter demselben den Feind abwarten sollten,[2]) die Statue hingegen hält den Schild hoch. Aber wie, wenn die Ausleger sich irrten? Wie, wenn die Worte „mit dem gegen den Schild gestemmten Knie" nicht zusammen gehörten, und man „mit gestemmtem Knie" besonders, und „mit dem Schilde" besonders, oder mit dem darauf folgenden „mit vorgestreckter Lanze" zusammen lesen müßte? Man mache

1) Kann nach den gemachten Mitteilungen nicht zugegeben werden.

2) Wir haben auch so übersetzen zu müssen geglaubt. Im lateinischen Texte steht eigentlich „mit dem gegen den Schild gestemmten Knie und mit vorgestreckter Lanze". Danach wolle man das Folgende beurteilen.

ein einziges Komma, und die Gleichheit ist nunmehr so vollkommen als möglich. Die Statue ist ein Soldat, der „mit (vor-)gestemmtem Knie, mit vorgestrecktem Schilde und vorgestreckter Lanze den Angriff des Feindes erwartet"; sie zeigt, was Chabrias that, und ist die Statue des Chabrias.[1])

Mit dem hohen Alter, welches dieser Statue sonach zukäme, stimmt die Form der Buchstaben in der darauf befindlichen Aufschrift des Meisters vollkommen überein,[2]) und Herr Winckelmann selbst hat aus derselben geschlossen, daß es die älteste von den gegenwärtigen Statuen in Rom sei, auf welchen sich der Meister angegeben hat. Seinem scharfsichtigen Blicke überlasse ich es, ob er sonst in Ansehung der Kunst etwas daran bemerkt, welches mit meiner Meinung streiten könnte. Sollte er sie seines Beifalls würdigen, so dürfte ich mich[3]) schmeicheln, ein besseres Exempel gegeben zu haben, wie glücklich sich die klassischen Schriftsteller durch die alten Kunstwerke, und diese hinwiederum aus jenen aufklären lassen, als in dem ganzen Folianten des Spence zu finden ist.

XXIX.

Ein paar andere Punkte aus dem Winckelmannschen Werke werden berichtigt.

Bei der unermeßlichen Belesenheit, bei den ausgebreitetsten, feinsten Kenntnissen der Kunst, mit welchen sich Herr Winckelmann an sein Werk machte, hat er mit der edlen Zuversicht

---

[1]) Lessing bemüht sich, seinen Erklärungsversuch noch weiter zu rechtfertigen, kann aber wohl nicht auf Zustimmung rechnen, da, ganz abgesehen von den lateinischen Worten, die herauserklärte Stellung schwerlich der Situation entspräche.

[2]) Gerade die Form der Buchstaben giebt für die späteren Kunstforscher den Beweis, daß die Statue zu Ende der Republik oder anfangs der Kaiserherrschaft verfertigt worden ist. Vergl. Overbeck, „Geschichte der Plastik", Teil II, S. 251.

[3]) So Lessing statt des jetzt gebräuchlichen mir.

der alten Artisten gearbeitet, die allen ihren Fleiß auf die Hauptsache verwandten und, was Nebendinge waren, entweder mit einer gleichsam vorsätzlichen Nachlässigkeit behandelten, oder gänzlich der ersten der besten fremden Hand überließen.

Es ist kein geringes Lob, nur solche Fehler begangen zu haben, die ein Jeder hätte vermeiden können. Sie stoßen bei der ersten flüchtigen Lektüre auf, und wenn man sie anmerken darf, so muß es nur in der Absicht geschehen, um gewisse Leute, welche allein Augen zu haben glauben, zu erinnern, daß sie nicht angemerkt zu werden verdienen.

Schon in seinen Schriften über die Nachahmung der griechischen Kunstwerke ist Herr Winckelmann einige Mal durch den Junius[1]) verführt worden. Junius ist ein sehr verfänglicher Autor; sein ganzes Werk ist ein Cento,[2]) und da er immer mit den Worten der Alten reden will, so wendet er nicht selten Stellen aus ihnen auf die Malerei an, die an ihrem Orte von nichts weniger als von der Malerei handeln. Wenn z. B. Herr Winckelmann lehren will, daß sich durch die bloße Nachahmung der Natur das Höchste in der Kunst eben so wenig wie in der Poesie erreichen lasse, daß sowohl Dichter als Maler lieber das Unmögliche, welches wahrscheinlich ist, als das bloß Mögliche wählen müsse, so setzt er hinzu: „die Möglichkeit und Wahrheit, welche Longin von einem Maler im Gegensatze des Unglaublichen bei dem Dichter fordert, kann hiermit sehr wohl bestehen". Allein dieser Zusatz wäre besser weggeblieben; denn er zeigt die zwei größten Kunstrichter in einem Widerspruche, der ganz ohne Grund ist. Es ist falsch, daß Longin[3]) so etwas jemals gesagt hat. Er sagt etwas

---

[1]) In seinem bereits angeführten Werke „Von der Malerei der Alten". Vergl. S. 17.

[2]) Cento (lateinisch), eigentlich was aus allerhand Lappen zusammengesetzt ist, dann besonders ein Stoppelgedicht, welches aus Versen und Worten der verschiedensten Dichter zusammengestellt ist. Hier ist der Ausdruck auch auf ein prosaisches Werk angewandt.

[3]) Longin, „Ueber das Erhabene" (Uebersetzung von Schlosser, Leipzig 1733). Vergl. S. 91. — Die citierte Stelle steht nicht Abschnitt 14, sondern 15.

ähnliches von der Beredsamkeit und Dichtkunst, aber keineswegs von der Dichtkunst und Malerei. „Daß die Phantasie des Redners anders ist als die Phantasie des Dichters, das weißt Du," schreibt er an seinen Terentian;[1]) „und auch das wird Dir nicht unbekannt sein, daß jener mit seinen bildlichen Vorstellungen nur seine Worte eindringender machen, dieser damit begeistern will." Und wiederum: „Ueberhaupt können, wie ich schon bemerkt habe, die Bilder, deren sich die Dichter bedienen, eher etwas von dem Fabelhaften, Unglaublichen an sich haben und sich mehr von der Wahrheit entfernen. Die Bilder der Redner aber müssen desto wahrer und überzeugender sein." Nur Junius schiebt anstatt der Beredsamkeit die Malerei hier unter, und bei ihm war es, nicht bei dem Longin, wo Herr Winckelmann jene Worte gelesen hatte.[2])

Mit folgender Anmerkung muß es ihm ebenso gegangen sein: „Alle Handlungen", sagt er,[3]) „und Stellungen der griechischen Figuren, die mit dem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern gar zu feurig und zu wild waren, verfielen in einen Fehler, den die alten Künstler Parenthyrsus[4]) nannten." Die alten Künstler? Das dürfte nur aus dem Junius zn erweisen sein. Denn Parenthyrsus war ein rhetorisches Kunstwort, und vielleicht, wie die Stelle des Longin zu verstehen zu geben scheint, auch nur dem einzigen Theodor eigen.[5]) Ja ich zweifle sogar, ob sich überhaupt dieses Wort in die Malerei übertragen läßt. Denn in der Beredsamkeit

---

[1]) Terentian ist wohl nur der Name einer fingierten Person, an welche Longin seine Schrift richtet. Andere halten ihn für identisch mit Terentianus Maurus, dem Verfasser des Gedichts: De metris, welcher gegen das Ende des 3. Jahrhunderts zu setzen ist.

[2]) Junius, „Von der Malerei der Alten", Buch 1, Kap. 4, S. 33. (Anmerk. Lessings.)

[3]) „Von der Nachahmung der griechischen Werke", S. 23. (Anmerk. Lessings.)

[4]) Parenthyrsus (griechisch), eigentlich falscher Enthusiasmus, Schwulst, hier auf die plastische Kunst übertragen.

[5]) Der im 2. Abschnitt jener Schrift von Longin genannte Theodorus ist wahrscheinlich der zu Tiberius Zeit auf Rhodos lehrende griechische Rhetor aus Gadara

und Poesie giebt es ein Pathos, das so hoch getrieben werden kann als möglich, ohne Parenthyrsus zu werden, und nur das höchste Pathos an der unrechten Stelle ist Parenthyrsus. In der Malerei aber würde das höchste Pathos allezeit Parenthyrsus sein, wenn es auch durch die Umstände der Person, die es äußert, noch so wohl entschuldigt werden könnte.

Dem Ansehen nach werden also auch verschiedene Unrichtigkeiten in der Geschichte der Kunst bloß daher entstanden sein, weil Herr Winckelmann in der Geschwindigkeit nur den Junius und nicht die Quellen selbst zu Rate ziehen wollen. Z. B.: Wenn er durch Beispiele zeigen will, daß bei den Griechen alles Vorzügliche in allerlei Kunst und Arbeit besonders geschätzt worden, und der beste Arbeiter in der geringsten Sache zur Verewigung seines Namens gelangen können: so führt er unter andern auch dieses an:[1] „Wir wissen den Namen eines Arbeiters von sehr richtigen Wagen oder Wageschalen, er hieß Parthenius." Herr Winckelmann muß die Worte des Juvenal, auf die er sich desfalls beruft, nur in dem Katalog des Junius gelesen haben. Denn hätte er den Juvenal selbst nachgesehen, so würde er sogleich aus dem Zusammenhange erkannt haben, daß der Dichter nicht Wagen oder Wageschalen, sondern Teller und Schüsseln meine.[2]

„Ja", fährt Herr Winckelmann fort, „es hat sich der Name des Sattlers, wie wir ihn nennen würden, erhalten, der den Schild des Ajax von Leder machte." Aber auch dieses kann er nicht daher genommen haben, wohin er seine Leser verweist, aus dem Leben des Homer von Herodotus. Denn hier werden

[1] „Geschichte der Kunst", Teil I, S. 136. (Anmerk. Lessings.)

[2] Die Stelle steht in der XII. Satire des Juvenal, Vers 43 ff. Juvenal rühmt dort den Catullus, daß er während einer Seereise bei einem gefährlichen Sturme seine kostbarsten Sachen ins Meer geworfen habe, um nicht mit sammt dem Schiffe unterzugehen. Es ist da nur von silbernen Eß- und Trinkgeschirren die Rede, und wäre es ungereimt, in diesem Zusammenhange das lateinische Wort lanx (Schale jeder Art) durch Wageschale zu übersetzen. — Die alten Erklärer bemerken dabei ausdrücklich, daß Parthenius der Name eines Ciseleurs sei.

zwar die Zeilen aus der Iliade angeführt, in welchen der Dichter diesem Lederarbeiter den Namen Tychius beigelegt:

> Ajax nahte heran und trug den schirmenden Schild vor,
> Ehern und siebenhäutig, den Tychius klug ihm vollendet,
> Hochberühmt in den Lederbereitungen, wohnend in Hyle [1])

Es wird aber auch zugleich ausdrücklich gesagt, daß eigentlich ein Lederarbeiter von Homers Bekanntschaft so geheißen, dem er durch Einschaltung seines Namens seine Freundschaft und Erkenntlichkeit hätte bezeigen wollen. Es ist also gerade das Gegenteil von dem, was uns Herr Winckelmann versichern will; der Name des Sattlers, welcher den Schild des Ajax gemacht hatte, war schon zu Homers Zeiten so vergessen, daß der Dichter die Freiheit hatte, einen ganz fremden Namen dafür unterzuschieben.

Verschiedene andere kleine Fehler sind bloße Fehler des Gedächtnisses, oder betreffen Dinge, die er nur als beiläufige Erläuterungen anbringt. Z. B.:

Es war Herkules, und nicht Bacchus, von welchem sich Parrhasius rühmte, daß er ihm in der Gestalt erschienen sei, in welcher er ihn gemalt.[2])

Tauriskus war nicht aus Rhodus, sondern aus Tralles in Lydien.[3])

Die Antigone ist nicht die erste Tragödie des Sophokles.[4])

---

[1]) Ilias VII, 219 ff. — Die Stadt Hyle lag in Lokris am Ufer eines nach ihr benannten Sees und wird in der Ilias noch zweimal: II, 500 u. V, 708 erwähnt.

[2]) „Geschichte der Kunst“, Teil I, S. 176. — Plinius, Buch XXXV, Abschnitt 36. (Anmerk. Lessings.)

[3]) Es ist schon früher, S. 179, erwähnt, daß Tralles von Andern als eine Stadt in Karien bezeichnet wird. — „Geschichte der Kunst“, Teil II, S. 353. — Plinius XXXVI, Abschnitt 4. (Anmerk. Lessings.)

[4]) „Geschichte der Kunst“, Teil II, S. 328. Lessing giebt dazu eine längere Auseinandersetzung, welche die Chronologie Sophokleïscher Tragödien betrifft. Wir unterdrücken dieselbe unserem Plane gemäß und führen nur den Schluß an: „Sophokles war unter den Knaben, die man nach Salamis in Sicherheit gebracht hatte; und hier auf dieser Insel war es, wo es damals der tragischen Muse, alle ihre drei Lieblinge in

Doch ich enthalte mich, dergleichen Kleinigkeiten auf einen Haufen zu tragen. Tadelsucht könnte es zwar nicht scheinen; aber wer meine Hochachtung für den Herrn Winckelmann kennt, dürfte es für Krokylegmus[1]) halten.

---

einer vorbildenden Gradation zu versammeln, beliebte. Der kühne Aeschylus half siegen; der blühende Sophokles tanzte um die Trophäen, und Euripides ward an eben dem Tage des Sieges auf eben der glücklichen Insel geboren." (Diese Stelle steht schon wörtlich in Lessings „Leben des Sophokles" Werke VI, 306.)

[1]) Krokylegmos (griechisch), eigentlich das Absuchen von Flocken, also = Kleinigkeitskrämerei. — Blümner bemerkt in der 2. Auflage seines Laokoon bezugnehmend auf eine Stelle in den „Charakteren des Theophrast", daß Krokylegmos den Nebenbegriff von Schmeichelei habe, und daß auch hier der Sinn sei: „Lessing verwahre sich dagegen, nur aus Schmeichelei gegen Winckelmann jene kleinen Versehn seines Werkes berichtigt zu haben." Ich kann mich aber unmöglich entschließen, in den vorangehenden Berichtigungen Lessings irgend etwas Schmeichelhaftes zu finden.

Namen-Register.

Lessing, Gotthold Ephraim,

Lessings Laokoon für den weiteren Kreis der Gebildeten und die oberste Stufe höherer Lehranstalten

Berlin 1882